En el silencio de la cultura

Carmen Pardo

Universidad Autónoma de Aguascalientes

sextopiso

Copyright: © Carmen Pardo, 2015

Primera edición: 2016

Copyright © Editorial Sexto Piso, S. A. de C. V., 2016
París 35-A
Colonia del Carmen, Coyoacán
04100, México D. F., México

Sexto Piso España, S. L.
C/ Los Madrazo, 24, semisótano izquierda
28014, Madrid, España.

www.sextopiso.com

Diseño
Estudio Joaquín Gallego

Impresión
Kadmos

ISBN Sexto Piso España: 978 84-16358 94 6
ISBN Sexto Piso México: 978-607-9436 19-3
ISBN Universidad Autónoma de Aguascalientes: 978 607 8457 30 4
Depósito legal: M-2204-2016

Impreso en España

INDICE

FLOTAMOS EN EL MAR DE LAS LÁGRIMAS DE CRONOS

El sueño de Saturno 17

En la oscuridad de la Gran Guerra 25

Civilisation vs. *Kultur*. La guerra como higiene del mundo: el Primer Manifiesto Futurista. Publicidad y propaganda. Ruidos y voces de la guerra: las palabras en libertad de Marinetti. También el *Sprechstimme* de Schoenberg.

Miradas de la guerra 33

La movilización total. «Papá, ¿qué hiciste tú en la Gran Guerra?». La mirada del piloto. Benjamin: La estetización de la guerra. La era de la máquina: renovación y progreso.

Fotografía y pintura de guerra 37

La desaparición del rostro. Ocultación y camuflaje. Léger: «el cubismo de la guerra». Valéry, Boccioni y la barbarie moderna. Disparos: armas y cámaras.

Una guerra filmada 47

«¡Colmad vuestros ojos de este horror...!». La recreación fílmica de la guerra. Tecnologías de guerra y tecnologías de reproducción. La visión de la muerte/La imagen de la fascinación.

En el gran silencio 57

Rostros ya sin voz. Una experiencia crucial de la sociedad de masas: imágenes y palabras de papel. La transmisión del silencio.

Notas 61

LAS CAMAS DE LA MUERTE

En el espejo de la *Novena* 69

La mutación de la escucha. El oído, órgano del miedo en un cuerpo que imagina. El estruendo de la guerra y el silencio de los

soldados. Presencia de Beethoven en los dos frentes. El ejemplo de la *Oda a la alegría*. Lo sublime kantiano leído por Nietzsche.

La antesala sonora del Tercer Reich 79

Alemania: país de la música. Su combate contra el bolchevismo musical y el jazz. Respuestas al nazismo emergente: Brecht y Benjamin. La radio.

El Tercer Reich como espacio acústico 83

El Führer como artista. *Los maestros cantores* como emblema del nexo entre música y política. Música degenerada y alma armónica. Hitler, Wagner (y Beethoven). La Fuerza por la Alegría y el Oficio para la Belleza en el Trabajo. La continuidad entre trabajo y arte. La escucha del alma colectiva.

La garganta de Goebbels 95

La escucha en comunidad: los sonidos de la radio. «El mundo está a la escucha». La lengua del Tercer Reich. La voz del tambor. Una escucha en continuidad...

Los sonidos en las camas de la muerte 103

La música en los campos de concentración. P. Levi: «La música, la voz del Lager». Lo imposible de imaginar. La música y el silencio de Hedda Grab Kernmayr.

Coda: el sueño de la *Novena* 113

Los espejos de la *Novena*. Nietzsche: «El destino de Europa que Beethoven había sabido cantar...». Voz de la comunidad, voz de mando. La lección de *Ludwig van* de Mauricio Kagel.

Notas 119

SOÑANDO CON MICKEY MOUSE

Rostros en serie 129

Boltansky: 62 fotos de niños. La International Business Machines Corporation (IBM) en la Alemania de Hitler. *Les 62 membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants*.

El paseo de la mercancía 133

La mirada enredada. Las Exposiciones Universales y los grandes almacenes: «lugares de peregrinaje de la mercancía fetiche» (Benjamin). Desarrollo tecnológico y emergencia de las masas. El progreso, «ese fanal oscuro» (Baudelaire).

En un mundo Disney 139

Mickey Mouse, el Pato Donald y el imaginario de los hombres-espejo. Brecht, Mickey Mouse y el vuelo de Lindbergh. Vivencia del momento y vaciamiento de la experiencia. Einsenstein o el retorno al estadio mágico de la visión del mundo. Bienvenidos a Disneylandia.

La ambigua desaparición del original: Marcel Duchamp y la mirada ausente 149

La Exposición Universal de Paris (1878). Duchamp: «¿Quién puede hacer algo mejor que esta hélice?». El robo de *La Gioconda*. La mirada ausente: coleccionistas y curiosos. Duchamp: los *ready made* y su crítica del arte retiniano. Los rotorrelieves (*Anemic Cinema*, 1926). El desafío de la *Fuente* (1917). En la casa del espejo del arte: el mercado del arte

En la fábrica de Andy Warhol 167

El arte pop. Mickey Mouse: un icono de la cultura de masas ingresa en el mundo del arte. Andy Warhol y las treinta copias de la *Mona Lisa*. Repetición y reproducibilidad mecánica: la lógica de la máquina. Aura y glamur. El nuevo alfabeto del dolor o la serie de los *Desastres* de Warhol. La transmisión comercializada de la experiencia. El caso de *La última cena*. *The Factory*, el arte como negocio. *Sopas Campbell*, guerra y publicidad.

Notas 183

NUESTRO NUEVO INFINITO

Los hombres vuelven mudos de la guerra 193

J. L. Godard, la voz de *Alphaville*. La selección de las palabras. Francis Galton y la invención de la eugenesia. La selección de los hombres. Beethoven, Pavlov y *La naranja mecánica*.

En el reino de lo mecánico. Del cuerpo fragmentado al cuerpo reinventado 197

El hombre del siglo XXI, un mago de sí mismo. Biopolítica y estetización. Herencias de la Gran Guerra: mutilaciones y prótesis, médicos y artistas. El «hombre de partes cambiables» de Marinetti. Dos antecedentes clásicos del hombre-artefacto: Descartes (*Traite de l'Homme*, 1664) y La Mettrie (*L'Homme machine*, 1747). N. Wiener y la cibernética, el ideal del timonel automático. El ordenador como prótesis. El bioarte: medicina, arte y tecnología.

Prótesis y muñecas 209

Las piernas de Barbie. El tecnofetichismo y el advenimiento de lo posthumano. El ejemplo de Aimee Mullins. *Vida en plástico*. Cindy Jackson, *a living doll*. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y *El hombre de arena*: S. Freud sobre *Lo siniestro*. La *Muñeca* de H. Bellmer. Autómatas y muñecas. El universo *Barbie* y nuestro modelo social.

«Dentro del gran silencio» 223

Notas 235

BIBLIOGRAFÍA 243

FLOTAMOS EN EL MAR DE LAS LÁGRIMAS DE CRONOS

«Rea, sujetada a Cronos, parió hijos insignes: Hestia, Deméter y Hera, de áureas sandalias, y el fuerte Hades que, bajo tierra, las moradas habita, de alma cruel, y el resonante Sacudidor de la tierra y Zeus sapiente, padre de dioses y de hombres, bajo el trueno del cual tiembla la tierra espaciosa. Mas uno detrás de otro los engullía el gran Cronos en cuanto del vientre sagrado de la madre a las rodillas llegaba, en esto pensando: que de los Uranidas ilustres ningún otro, entre los inmortales, honor regio tuviera».

Hesíodo, *Teogonía*, v. 453-462

EL SUEÑO DE SATURNO

En el silencio espeso de la noche, los ojos de Saturno descubren el prado del gran macho cabrío. Allí se agolpan un mar de cabezas que prestan su atención a la negra figura de ese macho que parece hablarles. Sus rostros contorsionados son muecas expresivas en las que se ha borrado toda diferencia de sexo. La ropa es de mujer. Sus regazos están vacíos. Saturno siente el cuerpo desnudo de un niño de corta edad que sus manos agarran con firmeza, se diría que con desesperación. No lo ve.

Desde otro lugar, una imagen emerge de la oscuridad. Apenas la ve de soslayo, pero adivina en sus formas a una mujer. Viste de negro y cubre su cabeza con un velo que permite suponer que esta mujer todavía tiene un rostro. Parece absorta en sus pensamientos, quizá en un sentir. Todo su cuerpo se apoya sobre una gran roca, abandonado contra esa masa informe. Esta mujer aparece plenamente y, sin embargo, no está. Su cabeza reposa sobre la mano componiendo un gesto que le resulta extrañamente familiar.

Presiente después toda otra cohorte de imágenes que no alcanza a ver. ¡La oscuridad y el silencio son tan densos! ¿Qué hacen todos aquí, en este silencio que atenaza sus cuerpos? ¿Qué danza extraña se está dibujando en la oscuridad? Puede sentir la decrepitud, la atmósfera opresiva de rostros velados o desencajados que acompañan a la muerte, que hacen más insoportable la oscuridad. Debe tratarse de otro sueño, se dice. Desde que su hijo Zeus le sumió hace tanto ya en aquel sueño profundo, no hay noches ni días para él, sólo oscuridad e imágenes que, implacablemente, desfilan por su retina. Y esos sueños, fantasmagorías del pasado y el deseo, se le antojan escenarios de un dolor extraño, incomprensible. Aunque tal vez, piensa, el dolor es siempre así, absurdo, sordo a los argumentos de la razón.

De pronto, ve su rostro reflejado en las pupilas de un viejo. Nunca hasta entonces alcanzó a verse con tal nitidez. La imagen que esas pupilas le devuelven le espanta. Ahora lo ve. Sostiene un niño. No, más que sostener, sus manos estrujan el cuerpo de un niño con el torso ensangrentado. Le faltan la cabeza, un brazo y una mano. Por sus manos resbala la sangre aún caliente. Ahora se ve y sabe que está devorando a uno de sus hijos. La imagen que le devuelve ese viejo es atroz. Quisiera despertar, pero ni siquiera puede huir. Está ahí, clavado en el silencio y la oscuridad, mirando a ese hombre que, a su vez, le ofrece su imagen. Entonces comprende. No está soñando. El no es más que un sueño. El es el sueño de otra razón, el sueño de Francisco de Goya.

El sueño de Goya es una imagen que toma cuerpo en la pintura. Saturno no es la representación del horror, sino la presencia misma de una crueldad que se siente cercana. Por ello, Saturno aparece como la producción de un estado que apenas si se puede reconocer, el estado que comparte la oscuridad, la desmesura, la violencia, lo que en otro tiempo, se decía, era el envés de la razón. Aquel que pintó esos estados de modo magistral; quien fue capaz de mimar la estupidez y el sinsentido del dolor sintió en su paleta que la razón no tiene envés, que se dibuja en los hombres de múltiples modos hasta llegar a confundir las razones con la razón.

Estas imágenes de la oscuridad y el silencio muestran los abismos del hombre, pero no conducen a ese vértigo que asciende desde los pies a la cabeza cuando, desde lo alto de una montaña, se contempla un precipicio. No son estos los abismos del hombre romántico. En los de Goya, las imágenes afilan la mirada de un dolor cotidiano que comparten unos viejos comiendo sopa, un fraile sordo al que otro parece gritar, una mujer joven y triste, un perro que se hunde en la nada y mira implorante, o todo un pueblo que sigue una romería insólita. Nada más lejos de la consideración de lo sublime. En estas pinturas el horizonte no se ofrece a la contemplación. Cuando aparece, está formado por esas masas de hombres y mujeres cuyos rostros desmienten el hecho de ser contemplados, o compuesto por

esa nada en la que un perro naufraga, e incluso, cuando a lo lejos se perciben las líneas de un oscuro paisaje, como es el caso de esos hombres que, enterrándose irremediablemente en la ciénaga, siguen luchando con sus garrotes, la mirada queda prendida en las figuras, sin horizonte posible.

Las imágenes se han encarnado en los muros de una casa. Goya habita ahí con sus visiones, quizá siempre fue así. Sólo que ahora comparten sus comidas, sus sueños, sus miedos y alegrías. Vive rodeado por presencias silenciosas que, sin embargo, resultan más elocuentes que las de aquellos semejantes que le hablan y no puede escuchar. Es como si las presencias de los muros dieran fe de esa otra faz que permanece amagada y al acecho en tantos rostros amables que se acompañan de gestos comedidos.

Los rostros son, para la mirada de Goya, máscaras cómicas y trágicas, alegres y dolientes. Sus rasgos oscilan entre la sensualidad y la violencia y todos, parece que se nos quiere decir, pertenecen al mismo hombre, al hecho de ser hombre. En la individualidad de los rostros se presiente el retrato de lo universal, de aquello que se puede compartir sólo por el hecho de pertenecer a lo humano. Como en su serie de Espejos indiscretos (*1797-1798*), en los que hombres y mujeres se miran y encuentran el reflejo de un mono, una serpiente mortífera, una rana, o un gato. Los rostros surgen de la mirada en el espejo del alma. En este espejo, unos se afanan por empañar, retocar o ocultar el propio rostro, mientras otros se mantienen atentos a esos pequeños cambios que, un buen día, les revela su espejo. Ni unos ni otros pueden, sin embargo, dejar de mostrar que su rostro es tan solo el reverbero de un espejo en el que se va aquilatando la experiencia o, tal vez, solo la usura de los años. Las pupilas de Goya hacen de espejo de esa humanidad en la que Saturno es, simplemente, una más de sus múltiples caras.

En esa casa, espejo indiscreto de la humanidad, Goya ha hecho de sus visiones imágenes que lo encaran, que buscan los destellos de sus pupilas. Goya pinta su casa para ver y ser visto por esas presencias que le devuelven su propia mirada. Y, en ese juego de miradas

que urde la tonalidad de su vida cotidiana, recuerda como en los Desastres de la guerra *-esos ochenta y dos grabados que realiza entre 1810 y 1820-, el «Yo lo vi» (n.º 44) se acompaña con el «No se puede mirar» (n.º 26), donde aparecen un conjunto de víctimas implorantes ante unos fusiles que, sembrando la muerte, emergen en el cuadro sin sus dueños. Los soldados franceses que empuñan las armas no están, no miran la escena. El «No se puede mirar» adquiere así un relieve insospechado. En el grabado, la ausencia de los verdugos deja a sus víctimas sin una mirada a la que apelar. Sólo tienen la mirada del pintor y, quizá, cuando más de cuarenta años después los grabados se publiquen, la del espectador. La ausencia misma de los soldados revela la gratuidad de su presencia. Esos hombres ya no pueden mirar, disparan sobre el enemigo, sobre lo que les resulta completamente ajeno. Estos hombres son como Saturno devorando a unos hijos a los que nunca ve.*

Dar imagen a lo que no se puede mirar, al tiempo que su propia mirada atestigua. Con ello, el pintor muestra un modo del ver que, difícilmente, será compartido. Sabe que no se puede ver lo que resulta ajeno, como tampoco el sinsentido de la guerra. Por ello, Goya enseña lo que se hurta a la mirada del verdugo. Como en su visión de Los Fusilamientos del 3 de Mayo de 1808 en Madrid, *donde los asesinos han perdido el rostro y el diálogo se establece entre esa luz excesiva que el pintor deposita sobre el suelo de la escena y las vibraciones de luz que emiten el amarillo y el blanco de la ropa del prisionero que, impotente, alza sus brazos. El resto es dolor.*

Goya lo vio y, más allá de que efectivamente estuviera presente en los acontecimientos que plasmó, gesta con ellos una visión. Muestra así que el ver requiere ser accionado, del mismo modo que la mano precisa de movimiento para disparar el fusil. Goya enseña que se puede mirar sin ver, aunque a menudo se olvide, y es que aquel que dispara sin rostro, no ve. El pintor prende una luz en la oscuridad y la lleva hasta las atrocidades de la guerra, las casas de los locos, las supersticiones de los hombres y su voracidad extrema. En el siglo de las luces, Goya desvela que para la razón no todo es claridad; que para ver es preciso entender, tensar la mirada para encontrar ese sinsentido, ese dolor sordo de la guerra que hace que los

hombres muden el rostro y, a menudo, se queden sin él. En su lugar, se forjan máscaras de la estupidez, de expresiones sin par; rostros tan contrahechos que no es posible reconocer los rasgos que se esperan de lo humano, hombres sin rostro y, todos ellos, todavía hombres. Todo eso también es lo propio de lo humano, y Goya quiso testificar.

A Saturno lo ve, y Saturno lo mira y nos mira. Y, sin embargo, el mismo pertenece a aquello que no se puede mirar. Saturno encarna la ceguedez, la desmesura de un deseo que no acierta a distinguir siquiera entre lo orgánico y lo inorgánico. Saturno es la ceguera misma.

Se podría pensar en ese tiempo que todo lo devora. Se podría imaginar que esa escena, tantas veces repetida, da a ver la aniquilación de la experiencia de lo humano, del devenir hombre y, aun así, no acertaríamos a sopesar lo que encierra la imagen de ese dios.

Seguramente, con esta escena, no comprenderemos por qué ese dios pertenece a un planeta bañado en lágrimas. No sabremos por qué Saturno derramó sus lágrimas. Se podría aventurar que fue a causa del engaño de Rea, su esposa. Desesperada por el fin que les esperaba a sus hijos nada más nacer, y sabiendo que el deseo insaciable del dios no era guiado por su imaginación, la diosa salva a su hijo Zeus, dándole en su lugar una piedra que el dios no duda en sacrificar. Saturno engulle la piedra y, con ese acto, se precipita hacia su fin. Sus lágrimas bien podrían ser entonces la consecuencia de un reconocimiento fatal: su falta de criterio, su ceguera. El deseo desmedido encontraría en esa ausencia su piedra de toque, pues es una ausencia que jamás se podrá colmar.

Cronos/Saturno sucumbe a un deseo que terminará devorándolo. Embriagado con la miel que Zeus le ofrece, caerá en el sueño y será castrado. Con ese reconocimiento fatal, y ese sueño, el reinado de Cronos tocaba a su fin. Empezará, se explica, el reinado de lo humano.

El Saturno que se refleja en las pupilas de Goya desmiente sin embargo este final de la historia. El reinado de lo humano sigue manteniendo el aspecto monstruoso, la brutalidad y la violencia de Saturno y de esos seres primitivos que, junto con él, Zeus destruye. El

reinado de lo humano es, a menudo, la presa de la falta de criterio, de la ceguera que condujo a Saturno a su fin.

En las pupilas de Goya, el dios se descubre soñando que aún devora un niño. No llora, y parece como abandonado a ese acto cruel. Sin embargo, puede observar la desazón de su rostro; un rostro surgido de un silencio en el que el ver se ha despojado de toda retórica. Las pupilas de Goya le devuelven una imagen que brota de la dislocación entre aquello que puede ser visto y su enunciación. Su boca se abre hasta casi confundirse con el fondo negro que preside su propia imagen. Más que engullir, da la impresión de que el negro, la bilis negra quizá, sale por su boca. Pero no es una boca, es tan sólo un gran orificio que tanto se abre para dar paso a su interior como para dejar escapar un grito. Y sólo ese grito, violentamente silencioso, puede mantener en vilo el brazo imposible de un niño que, aún inerte, se sostiene completamente erguido. El silencio de las paredes y el silencio de Goya se funden con el grito silencioso que resuena en su mirada.

Las carnes caídas del dios se enfrentan al cuerpo erguido del niño que es devorado. Pero esas carnes muestran, asimismo, su tensión con su propia osamenta, una estructura que clama la distancia que lo separa de la carne. El trazo rojo que enmarca la piel desollada del torso del niño destaca la blancura de la carne que, junto a las manos del dios, hacen de contrapunto a sus ojos.

Los ojos de Saturno en la mirada de Goya se desencajan, saltan de sus órbitas poseídos por el espanto, por un pavor sin nombre. Los ojos de Saturno miran sin ver y recuerdan a esos otros ojos de un prisionero que, de rodillas, con los brazos en alto y a punto de caer fusilado, mira sin comprender a unos soldados sin rostro. Saturno grita por el negro de su boca y el blanco tremendo que rodea la oscuridad de sus ojos. Saturno grita en silencio y ese grito parece interpelarnos. Por ello, aunque esos ojos desencajados miren sin ver, nos sentimos mirados, prendidos en una cuerda silenciosa que tensa la mirada. En esa cuerda se engarza la mirada de Goya, retirado en su casa de las afueras de Madrid y rodeado de sus visiones.

La cuerda silenciosa sostiene una mirada que seduce, que clama en el espeso silencio de la noche y deja entreabiertas las puertas de la fascinación. Al «Yo lo vi» y al «No se puede mirar», el espectador no puede evitar añadir: no se puede dejar de mirar. La fuerza de atracción de esas visiones es tal, que los ojos permanecen pegados a las imágenes en una cercanía extraña que habla de un reconocimiento sin palabras. Adheridos a la superficie hecha de imágenes no queda nada, salvo las propias imágenes.

En la obra de Goya se realiza una inflexión de la mirada. Desde sus primeros cartones hasta las pinturas negras, las formas del ver han sido sometidas a interrogación, incluso a una depuración exhaustiva en la que la imagen modifica su rango y función. Goya abre una brecha en esa presentación de la vida como una imagen en la que el ojo se demora con placer, para oponerle imágenes que surgen del modo en que la vida late cuando el dolor y la sinrazón se dejan mostrar. Atrás quedaron sus Manolas, La Feria de San Isidro, La gallina ciega, *todos presididos por el azul y el blanco de un cielo inmenso que llenaba de aire la composición. Ahora, la negrura de las imágenes propone otro tipo de seducción.*

Las imágenes han sido despojadas de toda complacencia. No ofrecen un punto de reposo sino inquietud, desazón ante la vileza de las acciones que exponen, ante el sinsentido que aparece, ante la pintura misma. Son muestras de una visión que tuvo primero que vaciarse de sí misma para poder ver, para atender a lo que pasaba ante los ojos. Una vez esto ocurre, lo que acontece adquiere un peso y unos contornos insospechados para la mirada. A ello responden la serie de los Desastres de la guerra, Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid, *pero también la imagen de Saturno devorando a su hijo. El sinsentido que ofrece Goya en sus pinturas y grabados sobre la guerra, también sobre Saturno, se ancla en el vacío que ha sido necesario practicar en su mirada. Se trata de un vacío producido con el silencio. El silencio de un sordo que bulle repleto de sonidos, de estruendos como los de la guerra.*

Goya ha sido considerado el primer reportero de guerra, tal vez por la manera en que sus pinceles fueron capaces de alejarse de una representación épica de la guerra. Quizá también, por los

comentarios que acompañan a los Desastres de la guerra *pero, de modo fundamental, por la desazón que introduce en la mirada, por una interpelación que hace de la guerra la presentación misma de la sinrazón.*[1]

La mirada de Goya es la mirada del sordo, la de aquel que construye para la visión un nuevo alfabeto del dolor. Este alfabeto aparece ahora como el presentimiento de un desplazamiento sin par que tendrá lugar en el ámbito de la contemplación. El modo contemplativo —tal como había sido establecido durante el siglo de las luces— abandonará la pintura y, lentamente, se hará fuerte en la filosofía, a la que nunca abandonó, y en la música, para pasar final y definitivamente, después de una mutación fatal, al espacio de la política y, con él, a todo el ámbito de lo social.

Entretanto, la contemplación se hará otra.

Casi cien años después de que la silenciosa mirada de Goya viniera a impregnar las paredes de su casa, el inmenso estruendo de la Gran Guerra sacudía el mundo. Fue un estruendo precedido por el júbilo de todas esas voces que en Alemania, Francia, Gran Bretaña o Rusia respondían a la llamada del voluntariado de guerra. Todos iban a luchar a esa guerra, que pensaban que sería muy corta, para defender la civilización y preservar el futuro de las jóvenes generaciones frente a la barbarie del enemigo. Desde entonces, ahora lo sabemos, ya siempre será así. Se enfrentaban dos modos de entender la cultura pero lo que resultará decisivo en ambos bandos será la identidad que se establece entre guerra y cultura. La contienda franco-prusiana fue sin duda un buen precedente. Nietzsche avisó entonces de los peligros de esa identificación, particularmente para el país que resultó victorioso, Alemania.

La oposición entre civilización y barbarie tiene como trasfondo el antagonismo entre la noción de *Kultur* alemana y la de *Civilisation* liderada por Francia y que aglutina a los países aliados. La *Kultur* era considerada por éstos como representante de los valores autoritarios y militaristas. La *Civilisation*, en cambio, transmitiría la modernidad, la democracia y la libertad.

El 8 de agosto de 1914, Henri Bergson, en su discurso ante la Academia de Ciencias Morales y Políticas, expone:

> La lucha emprendida contra Alemania es la lucha misma de la civilización contra la barbarie. Todo el mundo lo siente, pero nuestra Academia tal vez tiene una autoridad particular para decirlo. Consagrada en gran parte al estudio de cuestiones psicológicas, morales y sociales, cumple un simple deber científico

> señalando en la brutalidad y el cinismo de Alemania, en su desprecio por toda justicia y por toda verdad, una regresión al estado salvaje.[2]

Se trata de una acusación que se expande por doquier y que incluso será entonada en la canción «Noel des enfants qui n'ont plus de maisons» (1916), donde el compositor Claude Debussy pone letra y música a una de las consecuencias más graves del conflicto, los niños que quedan desamparados y sin hogar. En esta composición, se escucha que el enemigo se ha quedado con todo, quemando las escuelas y a Jesucristo.

El 4 de octubre de 1914, noventa y tres personalidades alemanas, entre las que había científicos, intelectuales y artistas, publicaron el manifiesto «Al mundo civilizado» *(An die Kulturwelt)*, en el que afirmaban su deseo de luchar en tanto que pueblo cultural *(Kulturvolk)*, no sólo por la tierra alemana sino también por el legado de Goethe, Beethoven y Kant.[3]

La seducción de la guerra se infiltrará en todos los corazones que verán en su poder destructor una fuerza regeneradora, «una resurrección».[4] Tal y como François Guizot exponía en sus conferencias sobre la historia de la civilización europea, las ideas de progreso y desarrollo estaban implícitas en el término civilización. Se produce así un paralelismo entre la fascinación por los objetos producidos por la técnica del momento y la búsqueda de lo nuevo que comporta la idea misma de regeneración. De este modo, la idea de regeneración y resurrección, aun conteniendo una gran dosis de idealismos, encuentra su engarce en la de progreso y objeto técnico.

El nexo y la confusión que se realiza entre las dos instancias —regeneración y progreso— conduce después de la Gran Guerra al planteamiento de un nuevo humanismo. El Instituto de Cooperación Intelectual, fundado en París (1926-1946), organiza discusiones en torno a temas como *El futuro de la cultura* y *El futuro del espíritu europeo*, ambas en 1933; *La formación del hombre nuevo* en 1935 y, al año siguiente, *Hacia un nuevo humanismo*. La conciencia de estar labrando un nuevo humanismo se

siente por doquier. Pero esa confusión entre ambas instancias lleva también al nexo entre guerra, regeneración y productividad, correspondiendo siempre a las exigencias de la organización económica y social propia del sistema capitalista. Esa misma confusión, habría llevado a la estetización de la violencia que, alentada por algunas vanguardias, se encarnó en la guerra de modo ejemplar.[5]

El punto noveno del primer *Manifiesto futurista* (1909) hacía de la guerra la única higiene del mundo. Guerra e higiene se identifican y obran esa regeneración. La guerra es, según Filippo Tommaso Marinetti, el momento más intenso de la vida y el modelo perfecto de regeneración a través de una muerte rápida. La guerra debe extenderse a todos los ámbitos y convertir a los hombres en material humano. Pero no sólo los futuristas loan el poder vivificador de la guerra, muchos otros artistas acuden a su llamada creyendo, al menos en un principio, en ese deber que, más allá de la patria, los lleva a convertirse en salvadores de la civilización. La inflexión de ese sentimiento entre los que están en el frente pronto se hará sentir. Mientras, la propaganda de guerra abrirá un abanico de posibilidades hasta entonces insospechado. Desde la propaganda realizada para el reclutamiento hasta la constatación de que la guerra como tema vende, pasando por el envío de artistas, fotógrafos y cineastas al frente, la guerra se propagará a toda la población.

Lo primero que atrae poderosamente la atención en la propaganda bélica es la imagen que se ofrece del enemigo. Ernst Jünger lo expone con rotundidad:

> [...] todas las épocas han tenido sus guerras, y la muerte no significa ahora más que significaba entonces, pero ninguna de ellas se ha caracterizado por una manera de imaginarse al adversario tan rastrera como la nuestra.[6]

El imaginario de la guerra ha sido profundamente modificado. El enemigo es el adversario de lo humano y, en tanto ajeno a lo humano, reviste los caracteres que lo irán situando en la pura animalidad, en la barbarie. Esta demonización llega a considerar

que el olor de sus cuerpos denota sus diferencias, y el uso de combatientes de países no civilizados que mantienen prácticas crueles –como los mongoles o los negros– supone para el ejército y los intelectuales alemanes una ofensa a la raza blanca.[7]

Estas afirmaciones, de las que se hace eco una prensa que, sometida a censura, en los primeros días de la guerra exponía el atropello de los alemanes al haber violado el territorio belga, supusieron sin duda un arma de propagación y seducción irresistibles. A todo ello se sumaban los púlpitos de las iglesias y una aparición inédita de objetos tales como carteles, postales y una gran cantidad de productos que utilizaban la guerra como vector publicitario. La propaganda, tal y como señalan Audoin-Rouzeau y Becker, no seguiría un modelo vertical, sino más bien uno horizontal en el que todos participan.[8] No obstante, se debe recordar que ese modelo horizontal se vio en todo caso alentado por el modelo vertical que crearon los distintos países que se sumaron a la contienda. La época de la producción en serie vendía la guerra misma.

Desde las Navidades de 1914, los juguetes de guerra representan el 50 % de la novedades en almacenes parisinos como Printemps o Les Galeries du Louvre. En septiembre de 1914 se crea la oficina especial encargada de la propaganda en Gran Bretaña, un país que no contaba con fuerzas regulares. Los principales países que forman parte de la contienda establecen sus oficinas o ministerios para la propaganda, incluyendo los Estados Unidos, que en 1917 funda el Committee on Public Information que resultará decisivo para la entrada de este país en la guerra.[9] En esta retroalimentación, el lenguaje deportivo se adentra en las crónicas de prensa sobre la contienda. Prensa y correo llegan a las trincheras, aunque este último es censurado, y la compra de libros estaba también asegurada. Los soldados alemanes leían a sus clásicos y los poemas y dramas patrióticos de Walter Flex, muerto en la contienda y futuro héroe del Movimiento Juvenil durante el Tercer Reich.

En su afán publicitario, los ingleses realizaron unas trincheras simuladas en los jardines de Kensington y en los edificios

de Trafalgar Square erigen la «aldea en ruinas». En el Archivo de Guerra de Viena se crea el Grupo de Guías de Campos de Batalla, que se dedica a escribir y editar guías turísticas para los turistas venideros, y en 1921 se publica la *Guía Michelin ilustrada de los campos de batalla, 1914-1918*. No debe extrañar entonces que, durante el Tercer Reich, se hubiera comprendido ya que no se trataba tanto de reproducir una realidad a través de los medios, como de forjar lo real.[10]

El «Yo lo vi» de Goya adquiere una dimensión desconocida que tiene en esta propagación del imaginario su primer avatar. La propaganda en periódicos y algunos manifiestos artísticos se extenderá como un manto visual y sonoro que dota a la guerra de una visibilidad y de un modo expresivo que, con el tiempo, será lo único posible de transmitir.

En el estruendo de la guerra no todo es el rumor de una propaganda que viene a habitar el imaginario del soldado que va al frente, o de los civiles que terminarán implicados en esa contienda. Ese rumor se verá trágicamente ampliado en el campo de batalla con el sonido de las tecnologías puestas en obra: metralletas, tanques, submarinos, aviones y también las radios y los teléfonos que se instalarán incluso en las trincheras. Multiplicación de la voz que llega desde la distancia, pero también el sonido inaudito de un disparo que penetra el cuerpo antes incluso de que lo hagan las balas. El fragor de la guerra es un arma tan poderosa como podría ser antes el silencio.

La Gran Guerra supuso un salto cualitativo y cuantitativo en la representación de la contienda, modificando a su vez las formas del ver. Se trata, justamente, de una modificación que tiene lugar cuando la guerra ya no es objeto de visión para el soldado. Desde las trincheras, moviéndose de noche o al amanecer, el oído se convierte en el órgano de la supervivencia. Ejercitarse en la escucha, en un estar alerta en un mundo cuyas coordenadas visuales han sido amputadas será lo primero que el soldado debe aprender.

En las trincheras, el oído atiende a los ruidos de la nueva tecnología bélica y al viento que sopla sobre los campos.

Los soldados responden con sus propios ruidos, sus cuerpos moviéndose en la noche y sus armas. Se libra un combate con y contra el ruido, que despliega un ámbito insospechado de expresiones y significados. La labor interpretativa no conoce descanso en una guerra que conduce la imaginación al mundo de la noche, a un espacio sin visión."

A las ciudades llega también el estruendo de la guerra. Los periódicos y revistas muestran a la población las fotografías de la contienda. A menudo, exhiben las imágenes que se les hurtan a los soldados, lo que sólo la cámara pudo ver. La recepción de la guerra en las ciudades es, en sus inicios, básicamente visual, mientras que la experiencia del soldado es fundamentalmente sonora.

El imaginario del soldado que escucha agazapado es de otro orden al de aquel que ve las imágenes. En la oscuridad, el silencio roto por el rumor de la noche tensa la imaginación del oído. Mientras, en los cafés y en las casas, o en las salas de cine, las imágenes se adhieren a la imaginación hasta confundirse con ella. La mirada y la escucha despliegan dos modos distintos de estar en el mundo, en la guerra. El ojo y el oído trazan espacios de experiencia a menudo disímiles y, en el caso del oído, difícilmente comunicables. Antes, Marinetti había recurrido a su *Zang Tumb Tumb* (1914), fruto de sus impresiones sobre el sitio de Adrianópolis durante la primera guerra balcánica (1912-1913). Este será el primero de los numerosos poemas bélicos de Marinetti, a los que le seguirán un ciclo sobre la Gran Guerra en el que se incluyen «Después de la batalla del Marne, el general Joffre inspecciona el frente» o «Batalla en nueve cotas del monte Altísimo». La transmisión de la guerra encuentra un modo de expresión inédito en el que la destrucción de la sintaxis o las onomatopeyas dan forma a las «palabras en libertad» de Marinetti, que transmiten el fragor de la batalla y anuncian la fragmentación de los cuerpos.

Las actuaciones de Marinetti llevan a escena la confusión de la acción y no un discurso sobre la guerra. En esa acción lo importante es el sonido de las armas, el movimiento, la velocidad y

el caos en el que transcurre todo. Eso es la guerra para Marinetti y no un discurrir lineal que desgrana una reflexión. La explosión de la sintaxis de Marinetti, sus «palabras en libertad», se aviene con el estallido de esa otra sintaxis que conformaba el orden de batalla. Pero el modo expresivo de Marinetti evoca también la profunda transformación que se ha iniciado en la técnica vocal en el ámbito musical. El *Pierrot lunaire* de Arnold Schoenberg (1912), con la introducción del *Sprechstimme* (hablado-cantado) da buena cuenta de esa transformación. En esta obra para voz y cinco instrumentos, el compositor propone a la cantante-recitante una técnica que consiste en interpretar la nota escrita con un leve rozamiento para, mediante un *glissando*, pasar a la nota siguiente. Con ello se pone en cuestión el predominio de las alturas de las notas, que era uno de los pilares de la música tonal. Se asiste a un *glissando* del sonido y del sentido.

Zang Tumb Tumb, en su presentación en la Doré Gallery de Londres el 28 de abril de 1914, unas semanas antes del estallido de la Gran Guerra, supuso una preparación para algunos combatientes, así como la carta de presentación de una guerra en la que la mirada y el oído deben tejer conexiones impensadas. De este modo narra Marinetti esta actuación:

> Dinámica y sinopticamente, declamé varias páginas de mi *Zang Tumb Tumb* (el asedio de Adrianópolis). En la mesa, frente a mí, tenía un teléfono, algunos tableros y los correspondientes martillos, que me permitían imitar las órdenes del general turco y los sonidos de la artillería y de los disparos de metralleta.
>
> En tres partes de la sala se habían colocado unas pizarras a las cuales yo corría o iba caminando sucesivamente, a fin de esbozar con tiza alguna analogía. Mis oyentes, al volverse para seguirme en todas mis evoluciones, participaban, todos sus cuerpos inflamados con la emoción, en los efectos violentos de la batalla descrita por mis palabras-en-libertad.
>
> En una sala lejana había dos grandes tambores, con los cuales el pintor Nevinson, mi compañero, hacía el estallido del cañón cada vez que yo se lo pedía por teléfono.

> El interés creciente del público británico se convirtió en frenético entusiasmo cuando conseguí alcanzar el máximo dinamismo al alternar la canción búlgara «Sciumi Maritza» con el deslumbramiento de mis imágenes y el clamor de la artillería onomatopéyica.[12]

Da que pensar el hecho de que este corresponsal que profesaba la estética de la guerra fuera el que de un modo más certero se acercara a la transmisión de una experiencia sin parangón. En el estallido del lenguaje y el sentido, la guerra se hacía transmisible y el espectáculo de Marinetti se transformaba en campo de entrenamiento para un público que, en pocas semanas, se hallaría en el frente. Marinetti mostraba lo que después, con la Gran Guerra, será una de las experiencias fundamentales: el ruido que, como explica Céline, llena ojos, oídos, nariz y boca para hacer de uno mismo puro ruido. El ruido de la guerra como presagio de la muerte:

> [...] un disparo de fusil, aunque pareciera hacerse a ciegas, tenía siempre un propósito determinado. Y así, mientras se podía por regla general oír la aproximación de una bomba y buscar alguna forma de protección, el disparo de fusil nunca se advertía previamente. Aprendimos a no burlarnos jamás de una descarga de fusilería porque, una vez oída, aunque fallara, nos daba la peor sensación de peligro. En terreno descubierto, una bala de fusil se enterraba en la hierba sin hacer mucho ruido, pero cuando estábamos en las trincheras, las balas hacían un ruido tremendo cuando lograban penetrar.[13]

Frente a esa mirada del sordo que Goya encarna, la Gran Guerra abre un abanico en el que convive una proliferación de miradas a menudo antagónicas. Al imaginario que la prensa, la propaganda y tal vez también la seducción que la propia guerra impone, se suman la mirada de lo sublime y la que hace de la guerra la presentación de la belleza misma. Y a ellas se añade aún la mirada de los artistas-soldados, de las fotografías y del cine. Se trata de una proliferación que da cuenta, no solamente de la voluntad de implicar a toda la población civil, sino también de la imposibilidad de volver a hablar de la guerra e imaginarla en unos términos antes reservados casi exclusivamente a los combatientes.

La movilización total a la que se referirá Jünger, se encuentra prefigurada en los *Carnets*, donde Marinetti dibuja al ejército futurista compuesto por mujeres, niños, viejos y artistas.[14]

A principios de 1916, con la aprobación de la Ley del Servicio Militar, Inglaterra constituye su primer ejército de reclutas. Era preciso que toda la población se sintiera implicada y la propaganda de guerra así lo explicita. El cartel de reclutamiento en Inglaterra presentaba a un padre preocupado por la pregunta de sus hijos: «Papá, ¿qué hiciste tú en la Gran Guerra?». Antes, en 1914, el ministro de la Guerra inglés, Lord Kitchener, había aparecido en carteles publicitarios en los que, señalando con el índice al posible soldado, le instaba a alistarse. Varios países, como Italia, adoptan ese modelo, siendo el más conocido el Tío Sam que el artista James Montgomery Flagg realiza para los Estados Unidos en 1917, donde destacando ese dedo índice se leía: «Te quiero a TI para el ejército de los EE.UU.».[15]

Abrir este abanico de miradas, siquiera por un instante, se asemeja al gesto por el que los cristales de un caleidoscopio

que se hace girar, van a caer siempre de modos distintos dando a ver imágenes inesperadas.

Junto al imaginario que se despliega fuera del frente es preciso situar la mirada que da cuenta de la épica de la guerra, del carácter de superación, del honor y grandeza que un hecho bélico encierra. Para ello, es preciso desbordar lo visto y acompasarse no con los hechos –lo que pasa meramente ante los ojos cuando los despojamos de todos los prejuicios, cuando la mirada ha sido vaciada–, sino más bien proyectar un sentido en el que el propio sentir tome forma. Se requiere una mirada que, prendida a un discurso, elevándose sobre lo visto, lo recubra.

> Ensimismarse en su sublime ausencia de finalidad como en una obra de arte o como en el cielo estrellado es algo que a muy pocos ha sido deparado. Mas quien en esta guerra sólo experimenta la negación y el propio sufrimiento, sin sentir la afirmación, el devenir supremo, ése la ha vivido como esclavo. Ese no ha experimentado la lucha como vivencia *(Erlebnis)* interior, sino como vivencia exterior.[16]

En el campo de batalla, la mirada que se eleva entre los oficiales alemanes conduce a lo sublime. Es ésta la composición de una mirada que surge de un aparente diálogo entre lo interno y lo externo. Su código sería el que pertenece a la mirada que compone un paisaje romántico, tal y como C. F. Friedrich lo concebía, pintando no solamente lo que se tiene ante sí, sino también lo que reflejan su alma y su sentimiento.

Es el ver en sí mismo lo que de hecho es fundamental, y por ello es esta visión primigenia la que dota de valor a lo que ve ante sí. En este aparente diálogo, la mirada interna construye lo que tiene ante sí, al tiempo que en esa construcción se va elevando a sí misma.

Desde un punto fijado en uno mismo, se despliega la totalidad de lo que puede ser alcanzado. Sin embargo, esa totalidad nunca es tal. La mirada interna, mirada sublime, siempre anhela más. La mirada sublime se siente enaltecida y desbordada a un

tiempo, por ello, como en un paisaje en el que la línea del horizonte hace presentir una continuidad sin imagen, esta mirada presiente la totalidad y reconoce en lo visto su parcialidad. El valor del horizonte lo pone esa mirada.

La sublimidad de la guerra escamotea el dolor, la atrocidad y, todo esto, se realiza oscureciendo el ver, cegando la mirada para que el brillo de una visión interna, que la dotará de sentido, sea percibido en su potencia máxima. Esta operación se fundamenta en una consideración estético-moral de la existencia.

Desde un punto de vista estético, el valor de los soldados puede ser enardecido e incluso, como se suele afirmar, el de todo un pueblo. El mito de la regeneración adopta la forma violenta que invocan los futuristas, al tiempo que hunde sus raíces en la estética de lo sublime, desplegada particularmente en el Romanticismo alemán y metamorfoseada después para servir al Tercer Reich. Como indica Siegfried Kracauer, las películas que Leni Riefenstahl hizo bajo la dirección de Arnold Fanck entre 1926 y 1932, epopeyas alpinas mayormente, vistas hoy parecen una antología de sentimientos protonazis.[17]

La mirada que gesta el sentimiento sublime de la guerra y aquella que se inaugura con la cámara conviven, brevemente, en la mirada de los pilotos durante la Gran Guerra. Es la primera vez que la aviación se utiliza en una guerra, y toda una mitología del piloto se despliega entre los países participantes. Esta mitología se alimenta desde los Estados, condecorando a los pilotos cuando han derribado cinco aviones enemigos como Francia, u ocho como Alemania y Gran Bretaña, hasta el punto de que hoy podemos contar con la lista de los pilotos que más aviones derribaron. Una lista que, es sabido, encabeza Manfred von Richthofen más conocido como el Baron Rojo.[18] La confusión entre técnica y hombre nuevo se perfila, claramente, en la imagen del piloto, viendo unos al héroe o al mito y otros, como Marinetti, haciendo de este mito la fusión del hombre y la máquina:

> Vista, pues, esencialmente, la aviación es la viva exteriorización de un poderoso sentimiento de vida, es un afán moral al

> que le está incondicionalmente subordinada la cuestión de la utilidad y en la que no tiene la menor importancia el hecho de que produzca beneficios o deje de producirlos.[19]

La aviación encarna un acrecentamiento del sentimiento de vida; ese momento más intenso de la vida al que aludía Marinetti. La experiencia de la vida se funda, en ambos casos, en el emplazamiento de la vivencia en la fina línea que separa la vida de la muerte. Vivir consiste en habitar estos estados extremos.

Con sus aviones, los pilotos se elevan estableciendo un diálogo a tres bandas: la máquina, el objetivo enemigo, y su propio bagaje cultural, modelado —en muchos casos— por la estética de lo sublime. La mirada que se eleva se invierte aquí, ya que no se alza la mirada interior para componer un paisaje, sino que se eleva todo el cuerpo con la máquina y es éste el que primero tiene la visión de conjunto. Pero esta visión no conjunta nada; se ofrece como un encuadre abstracto que hace de la Tierra una imagen. Las grandes columnas de los hombres se reducen, al decir de Jünger, a «figuras mágicas» que tienen por objeto conjurar el dolor.

El piloto ve una guerra inédita, objetiva, abstracta. Sus imágenes desde el aire, del mismo modo que las que toma con la cámara, lo sitúan en una experiencia que se explica, en un primer momento, a través de la sublimación. Ambas imágenes, las que él elabora y las de la cámara, deben ser interpretadas, aunque de un modo completamente diferente. Para las segundas, todo un cuerpo de fotógrafos intérpretes aparece para hacer hablar a las imágenes del suelo.[20]

La artillería que se mueve a ras de suelo o los combatientes de las trincheras sólo pueden, a lo sumo, desplegar una mirada horizontal en la que apenas se ve nada. Sobre el suelo cadáveres, agujeros practicados por los obuses, destrucción. No obstante, ello no impide que la estetización de la guerra se haga sentir todavía entre algunos artistas en el frente.

La coincidencia entre el poeta que canta la guerra o el pintor que da vida a una escena heroica con la retórica del militar

tiene de antiguo, sin embargo con la Gran Guerra cobra otro sentido. Se trata de la primera guerra que implica a grandes masas de población y, en consecuencia, su recubrimiento estético no tiene como fin solamente enaltecer la figura individual del soldado, sino el extender el sentimiento de lo sublime al máximo de población posible. De ese modo, su implicación será posible y se hará explícito, aunque de modo velado, que el fin de la guerra es la guerra misma o, en palabras de Walter Benjamin, la transposición de las tesis del arte por el arte a la guerra.[21]

Entre las filas de los futuristas se manifiesta que es en la guerra donde cobra forma la fusión poética entre arte y vida, como en *Kobilek*, de Ardengo Soffici, donde se afirma que todos los hombres están destinados a ser artistas. También en Valentine de Saint-Point, que danza *La guerra* en el Metropolitan de Nueva York en 1917, una obra que había sido encargada al futurista Francesco Balilla Pratella y que, en esta ocasión, se acompaña con música de Claude Debussy y Erik Satie, entre otros, a cargo del director de orquesta Pierre Monteux.[22]

Los primeros días de guerra se asiste a una producción de poemas sin par y Paul Valéry escribirá en 1919 que nunca se había leído tanto ni tan apasionadamente como durante la guerra. Esta estetización de la guerra en la que se han fusionado el arte y la vida se extiende progresivamente a todos los ámbitos de la existencia. Se hace patente en el homoerotismo, que Fussell considera como fruto del Romanticismo tardío; en la fusión de cuerpo y armas en el imaginario de los soldados, como en las *Lettres à Lou* de Guillaume Apollinaire, donde la identificación ojo-arma es omnipresente; o en los *Carnets* de Marinetti. Ello supone una estetización de la violencia que es la estetización de la guerra misma.[23]

La estetización de la guerra ofrece un desplazamiento de esta mirada que conduce a lo sublime. La puesta en obra de los medios técnicos, con la ilusión de poder que producen y la progresiva identificación entre el hombre y la máquina, incorporan a la mirada de lo sublime aquella otra que se gesta en la asistencia

a un espectáculo, la que puede enunciar la belleza de la guerra. Ambas miradas coinciden durante la Gran Guerra.

La mirada que enuncia la belleza de la guerra es la que asiste a un espectáculo, al ofrecimiento de una visión que no elevará la mirada, sino que hará sentir la elevación de ese espectáculo sobre uno mismo, sin ofrecer más respuesta que la afirmación de su belleza. Es la mirada de la fascinación.

Esta es la mirada del poeta que queda extasiado ante las súbitas iluminaciones de las granadas y el sonido atronador de los cañones; y la de aquellos que ven, en esta demostración, el inicio de una nueva era para el hombre y el arte: la era de la máquina. La belleza de la guerra surge de un porqué, y sus razones están teñidas con la idea del progreso, con la idea de cambio, de afirmación de la novedad que producirá la regeneración esperada.

> Desde hace veintisiete años nos estamos alzando los futuristas en contra de que se considere a la guerra antiestética... Por ello afirmamos: la guerra es bella, porque, gracias a la máscara de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, ya que crea arquitecturas nuevas como la de los tanques, la de las escuadrillas formadas geométricamente, la de las espirales de humo en las aldeas incendiadas y muchas otras... ¡Poetas y artistas futuristas... acordaos de estos principios fundamentales de una estética de la guerra para que iluminen vuestro combate por una nueva poesía, por unas artes plásticas nuevas![24]

La guerra es bella porque destruye y permite fundar lo nuevo. No obstante, esta posición no se aleja de la transposición del arte por el arte a la guerra ya que las razones que se aportan se revisten de un esteticismo difícil de obviar: la perfectibilidad del

cuerpo humano en relación con la tecnología y la nueva armonía que fundan la tecnología y la humanidad.

Esta mirada, que se debate entre el mero éxtasis ante un espectáculo y sus efectos, resulta muy cercana. Se encuentra siempre ahí, a nuestro alrededor, y cobra su máxima expresión en momentos tales como la Guerra del Golfo (1990-1991), cuando los soldados norteamericanos comparan el resplandor de las bombas que lanzaban en la noche con un árbol de Navidad, o en la tristemente famosa frase del compositor Karlheinz Stockhausen al identificar la caída de las Torres Gemelas de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001, con la expresión de la obra de arte total. Ambas manifestaciones dan cuenta de que en la guerra, en los actos que nos confrontan con el horror, los hombres olvidamos la mirada de Goya.

Como ocurre con la mirada que se le impone al piloto de guerra, para quien, en la distancia, los hombres se desvanecen «son sólo un presentimiento», la desaparición del rostro no se detiene en los verdugos: alcanza a prácticamente toda la población implicada.

Esta desaparición, unida a la profunda transformación que supone la primera guerra industrial, es mostrada de modo dispar por la pintura y la fotografía de guerra. Para ilustrar esta disparidad que, obviamente, está sujeta a excepciones, se podría simplemente recordar, a modo de ejemplo, tres fechas:

- 1855, presentación en la Exposición Universal de París de 200 clichés de paisajes y retratos de la guerra de Crimea realizados por Karl Baptist von Szathmari; exposición de los 300 clichés de Roger Fenton sobre la guerra de Crimea en la Galería de la Water Colour Society de Pall Mall East en Londres.
- 1863, publicación de los *Desastres de la guerra* de Goya (excepto tres).
- 1924, publicación de los cincuenta aguafuertes sobre la Gran Guerra de Otto Dix.

Estas tres fechas, que nos sitúan antes y después de la Gran Guerra, muestran la profunda modificación que tendrá lugar en la representación de la guerra.

La exposición de Fenton se realiza el mismo año que él llega al frente y constituye la primera cobertura fotográfica amplia de una guerra. Su envío al frente tiene por objeto contrarrestar una guerra impopular entre los británicos y de la que se hacía

eco la prensa, particularmente a través de William Howard Russell, corresponsal del *Times*. El ministro de la Guerra prohíbe a Fenton realizar fotografías de soldados heridos, mutilados o muertos. De entre todas las fotografías realizadas, la más conocida –*Valley of the Shadow of Death*, de la que hay dos versiones, una como lo vio la cámara de Fenton desde otro lugar y otra preparada para crear más emoción– abre la herida que, desde entonces, acompañará a la fotografía: la profunda sensación de realidad que puede, a menudo, producir una imagen trucada.[35]

La publicación de los *Desastres* tuvo que esperar bastante desde su creación, y no es necesario recordar que apenas llamaron la atención. También Otto Dix, que participó como ametrallador en la Gran Guerra, necesitó tiempo para componer y mostrar una mirada que evocará la de Goya. La crudeza, el horror y el antimilitarismo que respiran sus aguafuertes llevarán al rechazo del público y reabrirán la polémica que un año antes había generado su obra *Schützengraben* [La Trinchera] que, en 1937, pasaría a formar parte de la exposición *Entartete Kunst* [Arte degenerado], organizada por el Tercer Reich en Múnich.

Desde los inicios del conflicto, Alemania utiliza la fotografía como propaganda. Unos meses después, en abril de 1915, Francia crea una sección fotográfica del ejército. Estos fotógrafos son anónimos y su función, más allá de la documentación, es la propaganda. Las imágenes se publicarán en revistas como *J'ai vu*.

La convivencia entre imágenes fotográficas y pinturas en la representación de la guerra le llega a la pintura en un momento en el que las primeras vanguardias han hecho su aparición. En consecuencia, no se podrá esperar por parte de los artistas-soldados que pertenecían a esos movimientos unas imágenes de la guerra que siguieran la tradición. No obstante, la representación al uso que glorifica el poder del ejército se muestra en exposiciones supervisadas por la autoridad militar.

Por primera vez, los distintos países implicados en la contienda envían al frente a los artistas para cumplir también «misiones artísticas en los ejércitos», como se denominarán en Francia. Estas misiones consistían primero en representar la

guerra, pero pronto pasaron a cubrir otra función que se convertiría en fundamental, la creación de camuflaje a partir de febrero de 1915. Francia, atendiendo al requerimiento del pintor Lucien-Victor Guirand de Scevola, será pionera. La mayoría de estos artistas son pintores como Raymond Duchamp-Villon o André Mare, quien, como Guirand de Scevola, aplica la dislocación de las formas, propia del cubismo, al camuflaje de cañones. También hay escultores como Henri Bouchard –quien posteriormente aceptará una invitación de Joseph Goebbels para participar en una muestra de arte itinerante en Alemania– y decoradores de teatro. A partir de 1916, y en colaboración con los franceses, el Special Works Park británico se suma con artistas como Solomon Joseph Solomon o Wallis Mills, que se dedicarán, preponderantemente, a adaptar a los navíos las técnicas del camuflaje. En 1917, los italianos fundan un Laboratorio di Mascheramento y en los EE.UU. se crea la New York Camouflage Society. Los alemanes, en cambio, prefieren utilizar materiales naturales.

La doble función de los artistas en la guerra, representar y velar, afecta particularmente a los pintores, según Robert de la Sizeranne, pues en esta guerra los medios técnicos puestos en obra, como cañones, aviones, submarinos o tanques, son invisibles y ejercen su acción a distancia y, en el caso de hacerse visibles, se han camuflado previamente como si fueran inofensivos. En el primer caso, la ocultación hurta el tema a la pintura y, en el segundo, es el propio camuflaje el que se erige como lo único posible de ser representado.[26]

El enfrentamiento entre los contendientes recuerda, perversamente, la conocida competición que enfrentó a Zeuxis con Parrasio. El primero pintó unos racimos de uvas tan precisamente detallados que los pájaros se acercaron a ellos. El segundo pintó una cortina tan perfecta que hizo decir a Zeuxis que la corriera para ver el cuadro. Zeuxis perdió. Después, Zeuxis pinta a un niño que lleva unos racimos de uvas. De nuevo los pájaros se acercan a ellas. El pintor se encoleriza al darse cuenta de que no ha dotado de la misma vida al niño que a los

racimos, pues, si así fuera, los pájaros hubieran sentido temor y no se habrían acercado.[47] A la voluntad de realismo extremo de la pintura le responde el camuflaje de lo real.

El camuflaje era realista o seguía las últimas corrientes pictóricas. Se podía incluir a Claude Monet, Vasili Kandinski, o incluso la dislocación de las formas propias del cubismo, dependiendo de los objetos a disimular. En la fábrica de camuflaje de Amiens se podían encontrar, en 1916, imágenes de la guerra realizadas con escayola y papel para dar realismo. Los cañones o los navíos, sin embargo, acostumbraban a seguir la impronta cubista.

> En 1914, me alegró percibir que el ejército había usado los principios de mi pintura cubista para el camuflaje. «Cubismo y camuflaje», le dije en cierta ocasión a alguien. Y me respondió que era pura casualidad. «No, no», le dije, «eres tú quien se equivoca. Antes del cubismo teníamos el impresionismo, y el ejército usaba uniformes azul claro, azul horizonte, camuflaje atmosférico».[48]

Los artistas que no estaban cumpliendo otras funciones en el frente se encontraban abocados a una situación que, en perspectiva, resulta cuando menos paradójica: representar la guerra y disimular sus útiles, soldados incluidos. Si se atiende a la reflexión de Robert de la Sizeranne, el camuflaje se extenderá a los dos ámbitos, pues la tecnología puesta en obra sólo deja ver, a lo sumo, las explosiones de los obuses y el paisaje desolador de después de la batalla. La Gran Guerra no cuenta con la visibilidad de los conflictos bélicos que le precedieron. Se exige del pintor la representación de una guerra cuya tecnología de destrucción se aviene a la perfección con las nuevas técnicas de representación: la fotografía y el cinematógrafo.

Los pintores se preguntan qué es posible representar de esa guerra y algunos, como Félix Vallotton, concluyen que se trataría de pintar «fuerzas», pero el problema es que estas «fuerzas» «no tienen forma, y menos aún color».[49] Aun con

ello, los artistas pintan explosiones como la generada por un bombardeo a una ciudad en *Explosion* (1917) de Georg Grosz y, el mismo año, Vallotton pinta *Verdun. tableau de guerre interprete. projections colorées noires. bleues et rouges. terrains devastes nuées de gaz.*

La incursión de la máquina y el modo en que el soldado se fusiona con ella se exhiben en obras como *Machin-gun* (1915) de C. R. W. Nevinson. Pero, más allá de esta hibridación, es la desaparición de lo humano lo que, preponderantemente, se mostrará. La semblanza humana de los soldados desaparece ante el aspecto fantasmal que les otorgan las máscaras de gas, como en *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (1924) de Otto Dix, o con el aspecto casi simiesco que las máscaras les conceden en *Masques à gaz* de Henry de Groux.

Este velar los rasgos de lo humano aparece, asimismo, cuando los soldados se muestran sin sus máscaras. Pintores como Nevinson en *French Troops Resting* (1916) ofrecen unos soldados sin rostros que pueden sumarse a *La partie de cartes* (1917) de Fernand Léger, donde los soldados, faltos de fisonomía, perdieron también la mirada.

Si en los *Desastres de la guerra* o en *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808 en Madrid* aparecían, por primera vez, esos uniformes franceses sin rostro y, a veces, solo sus bayonetas, ahora la desaparición del rostro se extiende a los propios compañeros de armas. El soldado que participa en la Gran Guerra muta el rostro hasta convertirse en hombre-máquina o, simplemente, es absorbido en una ausencia que no puede devolver una mirada. Ciertamente, esta representación del soldado se vería, para algunos, desmentida por la cantidad de retratos que los fotógrafos realizaron de los soldados y, particularmente, por la gran cantidad de retratos de los pilotos quienes, a falta de poder ser fotografiados en el aire, posaban. Sin embargo, incluso en estos retratos, el endurecimiento del rostro da indicios de una mutación sin par que apunta hacia esa imagen del hombre-máquina que algunos pintores advierten:

> También se ha modificado el rostro que nos mira desde debajo del casco de acero o desde debajo de la gorra protectora del aviador. [...] Se ha vuelto más metálico, en su superficie está galvanizado, por así decirlo. La osamenta destaca claramente, las facciones están simplificadas y tensas. La mirada es tranquila, fija, se halla entrenada para observar objetos que es preciso captar en situaciones de gran velocidad. Es el rostro de una raza que comienza a desarrollarse bajo las exigencias específicas de un paisaje nuevo y que tiene su representante en la persona singular, pero no en cuanto ésta es un personaje o un individuo, sino en cuanto es un tipo. [30]

A la mutación y desaparición del rostro se añade el modo en que las nuevas armas pueden producir una fragmentación de los cuerpos inédita. Se trata de un dislocamiento sin par, que se aviene con los trabajos de los cubistas. Si en *La partie de cartes* de Léger –que trabaja de camillero durante la guerra– se descompone el cuerpo de los soldados en figuras geométricas, en una carta escrita en 1915 a su futura esposa, el artista expresa lo que él considera como el «cubismo de la guerra». Aunque, siguiendo al mismo Léger, el modo en que la guerra es dirigida es una muestra de una abstracción superior a la que ofrece el cubismo.

> Esta guerra es la orquestación perfecta de todos los medios de matar, antiguos y modernos. Es inteligente hasta el extremo. Es incluso fastidioso, no hay nada imprevisto. Somos dirigidos, tanto por un lado como por el otro, por gentes de mucho talento. Es lineal y seco como un problema de geometría. Tanta cantidad de obús en tanto tiempo sobre una superficie tal, tanta cantidad de hombres por metro y a la hora fijada, en orden. Todo eso se activa mecánicamente. Es la abstracción pura, más pura que la pintura cubista en «sí misma». No te escondo mi simpatía por ese modo [...].[31]

La guerra es cubista porque es abstracción. En su modo de proceder –desde las máquinas de matar hasta las órdenes que

accionan a hombres y a máquinas–. Léger reconoce una planificación que reduce los acontecimientos a problemas de geometría, a estrategia. Esta abstracción, en sintonía con unos medios de matar cada vez a más distancia, es común a los dos bandos que se acusan de barbarie. Ambos cometen barbaridades en nombre de la civilización, y esa abstracción inédita que la Gran Guerra ensaya es el modo en que la llamada civilización exhibirá la barbarie. Seguramente, es el ejemplo mayor, por ser el primero, del modo en que la barbarie se presentará, a partir de ese momento crucial, como un paso más de la civilización. Como exponía Paul Valéry, aunque sólo en referencia a Alemania, la creación de una fortaleza, una fábrica o una escuela sigue un único y mismo designio, es obra de un método que para que triunfe requiere, sea de la mediocridad del individuo, o de su grandeza en los dones más elementales como la paciencia y la atención a todo, pero sin entusiasmo y sin posibilidad de elección, en suma, la capacidad para el trabajo.[32]

La barbarie se inscribe en ese encuentro mecánico de la muerte; en el modo en que la estrategia afronta los *daños colaterales* del dolor y la muerte; en esos rostros que mutan o desaparecen, y en todos esos supervivientes cuya vida ha sido arrasada. La barbarie la sienten, sin embargo, en el empleo de negros y asiáticos cuyas prácticas no responden a la civilización europea, y con ello se olvida no sólo la barbarie colonialista –claro antecedente del uso de estas tropas–, sino sobre todo esa nueva barbarie que forma parte de la vida europea de principios del siglo xx y que los futuristas, de modo claro, reconocen y reclaman uniendo por ejemplo, la nueva conciencia plástica y la barbarie.

> Vuelvo a repetirlo: hay una dimensión de *barbarie* en la vida moderna que nos inspira. O sea, que no queremos reproducir el movimiento de las masas y los episodios que se suceden ante nuestros ojos. Queremos buscar en las necesidades inconscientes de la vida, en la forma en que éstas se manifiestan, las leyes de una nueva –¡absolutamente nueva!– conciencia plástica.[33]

La pintura convive con las fotografías que realizan los propios soldados. Desde 1888, Kodak comercializa pequeños aparatos fáciles de usar que los soldados llevan al frente.[14] La fotografía ofrece al soldado una imagen que a menudo se le hurta. Las cámaras cada vez más ligeras, y la disminución del tiempo de pose, multiplican estos objetos en el frente. Los soldados van a la guerra con sus cámaras y algunos llegan a interrumpir un asalto para tomar una imagen. Las revistas organizan concursos para publicar la fotografía más elocuente, o la más dramática, y los soldados se afanan por conseguir que su imagen aparezca publicada. La fotografía no es sólo un nuevo medio para una guerra industrial, es también un modo inédito de prender la mirada en una red que toma como puntos de anclaje la experiencia del soldado presentada como exhibición comercial. Esta red anuncia que a una guerra industrial le corresponde una mirada «técnica», una mirada que no se da el tiempo para que el acontecimiento adquiera espesor y que hace de su rápida captación y transmisión los valores fundamentales.[15]

Es sabido que una fotografía se toma y que el obturador se dispara, y, también, que las primeras instantáneas se llamaron *snapshots*, término empleado por los cazadores para designar un disparo que se realiza con el arma en la cintura y sin calcular cuidadosamente la puntería.[16] Disparar, disparar, disparar para tener una imagen.

Si la mirada de lo sublime requería un diálogo en el que la vivencia interna siempre recubrirá una experiencia externa, en la imagen que ofrece la cámara se asiste cada vez menos a ese diálogo, que con la aparición de la instantánea, se convierte en chispazo, fulgor de una mirada en la que se ha evacuado el tiempo. Para el que mira la fotografía de la guerra en un periódico, la imagen fotográfica ofrece un presente descontextualizado. El contexto queda atrás, en la guerra misma, y sobre el periódico el ver no puede reproducir el texto, la densidad que teje los nexos entre lo visto en ese presente y lo acontecido. El pie de foto induce un modo de mirar, pero será aquel que juzga si el hecho es horroroso o si, por el contrario, se trata de una

justa venganza o de mera defensa. El pie de foto evacua la mirada misma.

La fotografía solicita la mirada en el dislocarse de lo visto y lo enunciado, pero el silencio que abre no es el silencio de Goya. Lo enunciado en el pie de foto puede recubrir la imagen dirigiendo una interpretación posible, aunque, de hecho, es la misma descontextualización de la fotografía la que opera esa suerte de revestimiento estético.

La primera instantánea de un combate se publica en *Le Miroir* el 2 de mayo de 1915. Se trata de la explosión de un obús durante un asalto. La garantía de su autenticidad es, según la revista, la pobre calidad de la imagen. Estas imágenes, se nos dice, acercan la guerra a la población civil al tiempo que, en los países que forman parte de la contienda, actúan como propaganda.

Los cadáveres llegan hasta los hogares y el pie de foto indica, durante los primeros años de la guerra, que esos cadáveres son del enemigo. La mirada puede reposar. El 8 de octubre de 1916, *Le Miroir* publica en primera página la fotografía de dos cuerpos, uno alemán y el otro francés, que encontraron la muerte juntos. Superada la visión del cadáver amigo, fotografías cada vez más atroces ocuparán los periódicos: cuerpos carbonizados, fragmentos de esqueletos, fosas comunes. La brutalidad llega a la prensa.[7] Se recordará que, paradójicamente, pasada la Gran Guerra, los aguafuertes publicados por Otto Dix en 1924, así como su tríptico *Der Krieg* (*La guerra*, 1929-1932), son considerados excesivamente realistas, hasta el punto de ser censurados. La fotografía, se dice, ganó la partida de lo real a la pintura y, sin embargo, a poco que nos detuviéramos a pensar, deberíamos preguntar: ¿qué es lo que se ganó y qué se perdió?

¿Qué nexos establece la visión del dolor con su medio de transmisión y con el contexto en el que es observado?

En las páginas de los periódicos o en la oscuridad de una sala de proyecciones, la guerra se hace real. La sensación de lo real se acrecienta con el movimiento de las imágenes en el cine. Unos 20 millones de espectadores británicos vieron en otoño de 1916 las escenas del asalto en el largometraje *La batalla del Somme*, rodada por McDowell y Malins. Poco importa que esas escenas fueran reconstruidas y rodadas en las trincheras. Sí fue filmado en directo el regreso de los heridos y las consecuencias de las primeras horas de un ataque que, solo en la primera media hora, ofreció un balance de treinta mil soldados británicos muertos o gravemente heridos. Durante la guerra, las salas de cine se multiplican y las historias de ficción, que toman como base la guerra, también. Las películas se convierten en una nueva arma de guerra. Pero también la guerra en el campo de batalla puede ser vista como una película, tal y como un sargento exponía en la revista *The Stars and Stripes* en 1918.[18]

En marzo de 1919, se realiza la primera presentación pública de *Yo acuso* en el Gaumont Palace. Se trata de un filme convencional en el que Abel Gance da cuenta del valor de los franceses y de la barbarie de los alemanes. En 1938, el cineasta rehace su obra con el mismo título y un tono pacifista con el que presenta a los combatientes desfigurados –los *gueules cassés* (caras rotas)– que dejó la Gran Guerra. En la última escena, en el cementerio militar donde reposan tantas vidas perdidas, un desquiciado veterano exclama: «¡Colmad vuestros ojos de este horror! ¡Es lo único que puede deteneros!».[19] Sabemos que no fue así.

El pacifismo de las películas que aparecen en los años treinta, con textos adaptados de los testimonios como *Sin novedad en el frente* (1930), de Lewis Milestone sobre un texto de Erich

María Remarque, o *Las cruces de madera* que Raymond Bernard rueda en 1931 a partir de un texto de Roland Dorgelès y que tiene como actores a los antiguos combatientes, parece querer conjurar el peligro inminente de la Segunda Guerra Mundial.

Las imágenes que se mueven, e incluso hablan en la pantalla, no se asemejan a aquellas que cubrían las paredes de la Quinta del Sordo. Las primeras están realizadas para llegar a un público, para ser publicitadas, mientras que las segundas sólo miran a Goya y, a lo sumo, a Leocadia Zorrilla y a la pequeña Rosario. La oscuridad de Goya y su dolor se quedan entre las paredes de su casa, conviven con él. El dolor de la guerra explota en cambio por doquier.

Las imágenes de la guerra llegan a la gran pantalla para imponerse como la imagen de la guerra misma, sustituyendo el imaginario de los civiles y las experiencias de los soldados. El «Yo lo vi» surge ahora en un proceso de repetición incesante que tiene por objeto transformar la experiencia de lo visible.

Esta transformación de lo que puede y debe ser visto se extiende a todos aquellos que, de un modo u otro, se ven implicados en las guerras. Después de la inflación de las imágenes fotográficas en los periódicos, el cine producirá la creación-recreación de la guerra. Más tarde se nos informará de que, durante los tres años que duró la Guerra Civil Española —la primera a la que se envía un cuerpo de fotógrafos profesionales a nivel internacional—, se realizaron 364 películas entre ficción y documentales. Se trata de un ensayo general para esas más de 1000 películas que se producirán en Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial. Estos hombres y mujeres enviados para cubrir los hechos fotografiaban a aquellos otros que cubrían sus puestos de combate.

Toda la población puede ver la guerra a través del cine y, con ello, pasa a formar parte de un componente esencial de la guerra: la denominada guerra psicológica. La Tierra se convierte en un gran plató.[40]

Los medios de reproducción mecánica, junto a la magnitud del evento, alimentan sin cesar el deseo de ver. Se podría

pensar que ese exceso de representaciones tiene su causa en el anhelo de comprender una contienda que sobrepasaba a todo lo conocido hasta entonces en la historia de la humanidad, pero ahora sabemos que, en todo caso, no fue ésta la principal razón. Se tomaron multitud de fotografías y a ello contribuyeron los mismos soldados, porque había cámaras y técnicamente era posible su reproducción mecánica en los periódicos. Se hizo porque existían los medios para hacerlo.

El uso de las nuevas tecnologías de transmisión de la guerra responde a las tecnologías empleadas en la guerra misma. Se trata de alcanzar la máxima propagación. El 22 de abril de 1915, se realiza el primer ensayo con botellas de cloro en el frente de Ypres en Bélgica. Pronto, el repertorio de gases tóxicos se extenderá.

> El siglo XX quedó inaugurado de modo espectacular el 22 de abril de 1915 con el primer uso masivo de gas clórico como recurso bélico en manos de un «Regimiento de Gas» de la armada alemana del Frente Oeste equipado para tal fin, que apostado en el saliente norte de Ypres, luchaba contra las posiciones de la infantería franco canadiense.[41]

Es preciso causar el mayor número de bajas posibles. Se da paso a una guerra conocida también como guerra industrial o «batalla de material», como Paul Ludwig von Hindenburg y Erich von Ludendorff —jefes del Estado Alemán— calificaron al frente en su visita al Somme en septiembre de 1916. Con esta expresión, se designa el salto cualitativo y cuantitativo que supone la Gran Guerra en relación con las guerras conocidas hasta el momento. Pero ésta era la expresión utilizada por los miembros del Estado. Los soldados alemanes hablaban en cambio de *Verwüstungschlacht*, término intraducible que incluye la masacre, la carnicería de los hombres.[42] Si los altos mandos se centran en el poder de las armas, los soldados lo hacen en los efectos de estas armas sobre los cuerpos. Los campos de batalla

son descritos a menudo como «paisajes lunares», mostrando así la extrañeza de un paisaje que no se siente como propio porque no es posible abarcarlo con la mirada. No se puede ver.

Junto a ese no poder ver, se encuentra la proliferación de las imágenes de guerra en los periódicos y en las salas de cine. La violencia se apodera de todo y así se asume: la guerra se extiende a todos. Los soldados pueden llegar a sentir el placer de matar y, los «limpiadores de trincheras», a menudo voluntarios, revelan con la designación de su trabajo mismo, el destino fatal de todo aquel que, por seguir respirando entre los cadáveres, ha pasado a pertenecer a otra categoría: ya no es un hombre.

Las batallas del material modifican profundamente la relación con la muerte. El combatiente de la Gran Guerra es un soldado anónimo. Perdió su nombre y pasó a ser una pieza más de la guerra. Si moría durante la contienda era rápidamente reemplazado. Su muerte, como su vida, era un dato objetivo en esa guerra. El soldado perdió su nombre y después se quedó sin voz.

La visión de la muerte por doquier afecta al modo en que uno vive en su propio cuerpo. Parece como si la visión de tantos cuerpos destrozados en el campo y a través de las fotografías provocara un distanciamiento respecto de uno mismo. Esa modificación no es atributo solamente del soldado que va a la guerra. Con la transmisión de la guerra a los hogares, se difunde un modo de ver y sentir que, incluso a distancia de lo vivido en el frente, lentamente se irá inoculando en toda la población, porque esa guerra será también la primera guerra total.[43]

La Gran Guerra es una movilización general en la que los prisioneros y los civiles de las poblaciones ocupadas son obligados a trabajar para el enemigo. La creación de los *Zivil Arbeiter Bataillonen* (Batallones de trabajadores civiles), en 1916 en Alemania, y la creación de los campos de prisioneros se confunden en la distancia con los más mediáticos campos de concentración nazis. La extensión de la guerra va acompañada de un sistema concentracionario en el que desproveer al enemigo de mano de obra y apropiársela formará parte de la estrategia militar.

La Gran Guerra es el ensayo general de nuestro laboratorio moderno, tal y como lo explicitaba Paul Valéry en 1935:

> Rusia, Alemania, Italia, Estados Unidos son como vastos laboratorios donde se realizan investigaciones de una envergadura desconocida hasta ahora; donde se intenta modelar un hombre nuevo… Y es lo mismo en las ciencias, en las artes y en todas las cosas humanas.[44]

En ese laboratorio y, durante la Gran Guerra, la *Sedition Acts* creada por el presidente Woodrow Wilson en mayo de 1918, prohíbe el uso del lenguaje desleal u ofensivo hacia el Gobierno de los Estados Unidos, la bandera o las fuerzas armadas durante la guerra. Se aprovecha para establecer los nexos entre negocios y fuerzas armadas, nacionalizando por ejemplo el ferrocarril, el teléfono o el telégrafo y, en Francia o Inglaterra, se introduce el documento de identidad para controlar la circulación de los extranjeros. Muchas de las medidas de guerra se quedaron con nosotros para siempre y siguen dibujando el panorama de este laboratorio global.

Saturno sigue devorando sin criterio, y es que Saturno es ahora la imagen de la fascinación, del fascismo que avanza.

La mirada del piloto hace de la tierra un escenario y de los hombres figurantes. La mirada del soldado de infantería que dispara a distancia y ve, en el mejor de los casos, una parte de lo destruido mientras imagina lo no visto, coincide con la mirada que ve los cuerpos destrozados, las ciudades arrasadas y los campos desolados. La técnica les brinda una mirada bífida: da cuenta de una acción a distancia que obra a su vez un distanciamiento del ver pero, tras su paso, no hay paisaje que componer, sólo la inmediatez de lo que no se puede mirar, o la belleza de las ruinas.

Se obra a distancia, pero no se puede mirar y, cuando finalmente miran, esos rostros transformados pierden la voz.

> No, una cosa es clara: el curso de la experiencia se ha precipitado, y esto en una generación que hizo en 1914-1918 una de las experiencias más espantosas de la historia universal. El hecho, sin embargo, no es tan asombroso como parece. ¿No se constató entonces que las gentes volvían mudas del campo de batalla? No más ricas, sino más pobres en experiencia comunicable.[45]

El deterioro del lenguaje que conlleva la guerra y los medios de transmisión de masas, es sentido por doquier, tal y como lo explicitan Henry James en 1915 en declaraciones a *The New York Times*, Karl Kraus en *Los últimos días de la humanidad* o Walter Lippmann, quien destaca el desplazamiento de la autoridad de la palabra por la imagen fotográfica.

Cuando el rostro muda, la voz lo abandona ante la imposibilidad de consonarse, se torna silencio. La voz fue tomada por una experiencia atroz que puso en cuestión todo lo asentado hasta el momento. Poco a poco se minó la voz y, en su lugar,

quedó un rostro silencioso. No es posible comunicar una experiencia con un espesor tal, pues, justamente, esa experiencia pasa por quebrar la comunión con un semejante, e incluso con uno mismo. El ver sustituye al decir y al escuchar, tanto en aquellos que vivieron el horror como en los que lo contemplaron en las imágenes de los periódicos. La complicidad entre mirar y hablar no puede ser sostenida, pues lo visto por unos desborda en mucho la palabra y lo que ven los otros les basta también y prefieren, a menudo, no añadir más palabras al pie de foto. La ruptura, no obstante, se produce en un sentido diferente, porque es distinto el espesor de su silencio.

Sin embargo, una especie de deber moral y peso terrible imponen describir la experiencia del horror de la guerra. Para ello, es preciso gestar otra voz que pueda acompasarse con el rostro actual y que, al mismo tiempo, contenga vestigios de aquello que se fue. Esa voz sólo podrá sonar en el silencio que cada uno componga, pues será tan sólo la voz de la escritura. Testimonios de soldados y, sobre todo, los de los supervivientes de los campos de concentración después de la Segunda Guerra Mundial, así lo han mostrado. Su mudez es rota cuando se torna una voz de papel, esa voz que recuerda que, en el silencio espeso de la noche, sus ojos descubrieron también el prado del gran macho cabrío.

A los carteles de propaganda, las fotografías de los periódicos y las películas se añade una literatura bélica sin precedentes. Como si el silencio del que habla Walter Benjamin fuera desmentido por la ingente cantidad de testimonios literarios que durante y después de la guerra se publicaron. En 1915, el premio Goncourt lo recibió su único candidato, René Benjamin con *Gaspard* que, con una tirada de 150 000 ejemplares, se convirtió en el primer *best-seller* de la guerra en Francia. Le seguirán, sólo en ese país, *Le Feu* (1916) de Henri Barbusse, *Sous Verdun* (1916) de Maurice Genevoix, *Le Poète assassiné* (1916) de Guillaume Apollinaire, *Lectures pour une ombre* (1917) de Jean Giraudoux o *Civilisation* (1918) de Georges Duhamel. Después de la guerra hacen su aparición también una gran cantidad de

obras como *In Stahlgewittern* (1920) de Ernst Jünger, *A Farewell to Arms* (1929) de Ernest Hemingway, *Good-bye to All That* (1929) de Robert Graves, *A Passionate Prodigality: Fragments of Autobiography* (1933) o *Testament of Youth* (1933) de Vera Brittain. A la afirmación de realidad de la fotografía y de algunas películas bélicas se suma la practicada con la palabra.[46]

Un gran repertorio de canciones pacifistas, la mayoría anónimas, ocupaba incluso las trincheras, como la «Chanson de Craonne» del lado francés:

> *Adieu la vie, adieu l'amour. Adieu toutes les femmes*
> *C'est bien fini, c'est pour toujours De cette guerre infâme*
> *C'est à Craonne sur le plateau Qu'on doit laisser sa peau*
> *Car nous sommes tous condamnes Nous sommes les sacrifiés*
>
> [Adios a la vida, adiós al amor,/ Adiós a todas las mujeres/ Esto se ha terminado, esto es para siempre/ De esta guerra infame/ Es en Craonne sobre la meseta/ Dónde uno debe dejar la piel/ Ya que estamos todos condenados/ Somos los sacrificados].

Así rezaba el estribillo de esta canción que podemos imaginar en labios de unos soldados que, marcando el ritmo lento de ese vals, sabían que eran mero material.

La representación de la guerra desplaza el sentido de lo real, del mismo modo que la Gran Guerra transformó el sentido de la guerra misma.

La experiencia de la Gran Guerra se comunica hasta la saciedad y, sin embargo, la afirmación de Walter Benjamin no puede ser desoída: los soldados vuelven mudos de la guerra, más pobres en experiencia comunicable. Y ahora lo sabemos, como lo sabía el filósofo: es la noción de experiencia la que tuvo que transformarse. La representación ganó la batalla a la experiencia que no puede detenerse a nombrar, a dotar de color o sonido a lo vivido. Siempre es así cuando lo que está en juego es la transmisión del horror. Sin embargo, es también la transmisión la que ha cambiado de signo y con ella se ha transformado

lo que se entiende por representación. Imagenes que ocupan el imaginario como antes hacían las palabras. Palabras que se solapan sobre las escenas fílmicas, haciendo que el curso de la experiencia se sitúe, justamente, en la gran representación.

Después de la Gran Guerra, tanto aquellos que supieron de las atrocidades, como los que fueron sus víctimas, prefieren guardar silencio. El pacifismo en alza de los años veinte no podía dejar resquicio para que muchos hombres y mujeres pudieran explicar y explicarse cómo tuvieron que traicionar y traicionarse para sobrevivir.

La Gran Guerra fue también la Gran Experiencia de la sociedad de masas, pero es una experiencia atravesada por el silencio. El transcurrir del siglo xx estará desde entonces unido a un silencio en el que bulle el rumor de mil discursos, de un millar de consignas, el rumor de un exceso que tiene por objeto, una vez más, arrebatar la palabra y la posibilidad de la experiencia comunicable.

«Lo que los europeos descubrieron con sus millones de muertos en el siglo XX, esa época atroz en la que fueron a estrellarse tantos sueños y en que las ideologías provocaron un sufrimiento inimaginable en el pasado, aparece como un presagio en los *Desastres* y en la ulterior y monumental pintura de *El 3 de mayo*». Hugues, R., *Goya*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2004, p. 356. Para la imagen de Goya como periodista gráfico, cfr. p. 307.

Citado en Prochasson, Ch. y Rasmussen, A., *Au nom de la patrie, les intellectuels et la Première Guerre Mondiale (1910-1919)*, París, La Découverte, 1996, p. 131. («La lutte engagé contre l'Allemagne est la lutte même de la civilisation contre la barbarie. Tout le monde le sent, mais notre Académie a peut-être une autorité particulière pour le dire. Vouée en grande partie à l'étude des questions psychologiques, morales et sociales, elle accomplit un simple devoir scientifique en signalant dans la brutalité et le cynisme de l'Allemagne, dans son mépris de toute justice et de toute vérité, une regression a l'etat sauvage»).

Nietzsche, F., *Unzeitgemasse Betrachtungen. David Strauss, der Bekenner und Schriftsteller*, en KSA 1, Sämtliche Werke, Berlín/Nueva York, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988.

Para una historia del término civilización cfr. Goberna Falque, J. R., *Civilización. Historia de una idea*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

Cfr. Leppenies, W., *La seducción de la cultura en la historia alemana*, Madrid, Akal, 2008 (2006), pp. 25-26. Trad. J. Blasco Castiñeyra. Este tipo de acusaciones se realizan desde los dos frentes y evidencian, para Sigmund Freud, que los europeos llevados por el odio se comportan como «barbaros». Cfr. «Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort», en *Essais de psychanalyse*, 1915, París, Payot, 1981, p. 9.

Cfr. Barres, M., *Chronique de la Grand Guerre*, Tomo I, p. 98. Citado en *La Grand Guerre vue par les artistes et les ecrivains (1914-1918)*, París, Librio (n.º 457-458) en co-ed. «Arxives Le Monde2», 2006, p. 14.

Para Guizot cfr. Bury, J., *La idea de progreso*, Madrid, Alianza, 2009 (1971), pp. 279-280. Trad. de E. Díaz y J. Rodríguez Aramberri. Respecto a la idea de regeneracion y sus implicaciones cfr. Gentile, E., «The Myth of National Regeneration in Italy: From Modernist Avant-Garde to Fascism», p. 36 y Antliff, M., «La Cité française: Georges Valois, Le Corbusier, and Fascist Theories of Urbanism», p. 156, ambos en Affron, M. y Antliff, M. (eds.), *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

6. Jünger, E., *El rostro de la Guerra Mundial*, en Sánchez Dura, N. (ed.), *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de València, 2000, p. 184. Esta imagen se vería acrecentada siguiendo a Paul Fussell, por la percepción del enemigo que implica una guerra que por sus características, potencia más el sentido del oído que el de la visión. Cfr. Fussell, P., *La Gran Guerra y la memoria moderna*, Madrid, Turner, 2005, p. 73.

7. Cfr. Dr. Berillon, «La Bromidoise fétide de la race allemande», París *Revue de psychotherapie*, 1915 y *Appel au monde civilisé (Aufruf an die Kulturwelt)*, cit. en Louis Dimier, *L'Appel des intellectuels allemands*, Paris Nouvelle Librairie Nationale, 1914, punto n.º 5. Ambos citados en Audoin Rouzeau, St. y Becker, A., *14-18, Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 147 y 205-206.

El periodista Michael McDonagh escribe en 1917 que cada nacionalidad implica un tipo de soldado distinto. Cfr. Bourke, J., *An Intimate History of Killing*, Londres, Granta Books, 2000 (1999), p. 117.

8. Audoin-Rouzeau, St.; Becker, A., *14-18, retrouver la Guerre*, op. cit., pp. 155-156.

9. Después de la Gran Guerra a la propaganda se la designará en Estados Unidos como «gestion gubernamental de la opinion» y continuará su labor, alentado entre otros por Edgard Bernays, sobrino de Sigmund Freud quien, en 1928, expone la necesidad de seguir aplicando estas técnicas. Cfr. Delwiche, A., «The Committee on Public Information», http://www.firstworldwar.com. En el mismo sentido, Peter Sloterdijk cita las palabras de Fritz Haber respecto a la introducción del gas prúsico (ácido cianhídrico, HCN) en la agricultura. Cfr. Sloterdijk, P., *Temblores del aire. En las fuentes del terror*, Valencia, Pre-Textos, 2003, pp. 61-62. Trad. de Germán Cano. Para la cuestión de la propaganda durante la Gran Guerra cfr. Lasswell, H. D., *Propaganda Technique in the World War*, 1927.

10. Cfr. Kovacsics, A., *Guerra y lenguaje*, Barcelona, Acantilado, 2007, p. 103; Fussell, P., op. cit., p. 96. Respecto a *El triunfo de la libertad* de Leni Riefenstahl, cfr. Sontag, S., *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Contemporánea, 2007 (1972), p. 87. Trad. de Utrilla Tejo, J. Y las palabras de Amos Vogel:

«El aspecto que produce mayor estupor de esta gigantesca empresa consiste en la creación de un universo artificial que parecía absolutamente real, y que tendrá por resultado la producción del primer y más importante ejemplo nunca realizado de documental auténtico que relata un acontecimiento completamente trucado. Uno se queda absolutamente anonadado al saber que este enorme congreso, con su millón de figurantes (cifra superior a la de cualquier superproducción), ha sido organizado con vistas a la realización de un filme...». Amos Vogel en referencia al rodaje del film de Leni Reifenstahl, *Triumph des Willens* (1934), citado por Paul Virilio en «El cine de Fern Adra», Barcelona, *Archipiélago* n.º 22, 1995, pp. 34-35.

11. Cfr. Apollinaire, G., *Calligrames*, Berkeley, University of California, 1980, pp. 160-163 y Russolo, L., «Los ruidos de la guerra», en *El arte de los ruidos*, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 1998 (1916), pp. 39-45.

12. Cit. en Kahn, D., «Los ruidos de la vanguardia», en *La exposicion invisible*, Delfim Sardo (ed.), Museo de Arte Contemporáneo de Vigo/Centro José

Guerrero de la Diputación de Granada, 2006, p. 24. Posteriormente, en la tipología que las fuerzas del ejército australiano realizarán para clasificar a los hombres durante la Segunda Guerra Mundial se considerara que los habitantes de las ciudades tienen a su favor el hecho de que el ruido de la guerra no les perturba tanto como a aquellos que provienen del ámbito rural. Cfr. Bourke, J., op. cit., p. 108.

[13] Robert Graves en *Adios a todo esto*, Barcelona, El Aleph, 2002 (1929), pp. 152-153. Respecto a Céline, cfr. *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952 (1932), p. 28. Existe traducción al español de Manzano, C., Madrid, Edhasa, 2001.

El ruido como estrategia será utilizado después por la inteligencia militar que hará del sonido de los aviones Stuka, durante su ensayo en la Guerra Civil Española y después en la Segunda Guerra Mundial, un arma de propagación del terror. Se podrían añadir muchos ejemplos desde entonces aunque tal vez, por ahora, pueda bastar con las palabras de un interrogador de Guantanamo que explica que los golpes que hay que dar a los prisioneros deben ser especialmente sonoros, pues se ha comprobado que de ese modo el interrogatorio es más efectivo. A lo que se añaden las confesiones de algunos prisioneros liberados que afirman que en los interrogatorios a los musulmanes encarcelados después del 11 de septiembre de 2001, se utiliza música rap. Cfr. Documental retransmitido por el canal 33 de la televisión de Catalunya el 4 de Noviembre de 2006.

[14] Cfr. Serra, M., *Marinetti et la révolution futuriste*, Paris, L'Herne, 2008, p. 81. Trad. de Carole Cavallera.

[15] Fussell, P., op. cit., p. 35 y Tungate, M., *El universo publicitario. Una historia global de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 37. Trad. de Mariano Peyrou.

[16] Junger, E., «Der Kampf als inneres Erlebnis», en *Sämtliche Werke* 7, Frankfurt, Klett-Cotta, 1980, p. 103. Citado por Ocaña, E., en «Fotografía, Guerra y Dolor» en *Ernst Junger: guerra, tecnica y fotografia*, op. cit., p. 65. En el mismo sentido, se recordará el análisis del concepto de lo sublime atribuido a la fuerza, que realiza Kant en «De lo sublime dinámico de la Naturaleza» cp. 28. *Crítica del juicio* (1790), Madrid, Espasa Calpe, 1991, pp. 206-207. Esta mirada es para Walter Benjamin, la que proyecta sobre las trincheras el idealismo alemán. Cfr. «Théories du fascisme allemand» (1930), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 211.

Esta mirada no será ya posible durante la Segunda Guerra Mundial, según Sigmund Freud quien, en «El porqué de la guerra» en respuesta a la pregunta de Albert Einstein, «¿Qué podría hacerse para evitar a los hombres el destino de la guerra?», afirma: «Además, la guerra en su forma actual ya no ofrece oportunidad para cumplir el antiguo ideal heroico, y una guerra futura implicaría la eliminación de uno o quizá de ambos enemigos, debido al perfeccionamiento de los medios de destrucción». En *Obras Completas*, tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981 (1932), p. 3214.

[17] Cit. en Sontag, S., *Bajo el signo de Saturno*, op. cit., p. 84. Respecto al mito de la regeneración aún habría que añadir el modo en que es planteado por los fundadores del socialismo científico, Karl Marx y Friedrich Engels.

18. Cfr. http://www.firstworldwar.com (7/8/2011)
19. Junger, E., «¡Necesitamos la aviación!». *Ernst Junger. guerra, tecnica y fotografia*, op. cit., p. 229.
20. Cfr. Jünger, E., *Sobre el dolor*. Barcelona, Tusquets, 1995, p. 46. (*Über den Schmerz*, 1934). Para la cita reproducida ver, Jünger, E., «¡Necesitamos la aviación!» (*Luftkart is not!*, 1928), en *Ernst Junger: guerra, tecnica y fotografia*, óp. cit. p. 229.
21. Benjamin en respuesta al libro que E. Junger coordinó, *Krieg und Krieger* (1930), en «Théories du fascisme allemand», óp. cit., p. 201.
22. Cfr. Adamson, W. L., «Ardengo Soffici and the Religion of Art» y Locke, N., «Valentine de Saint Point and the Fascist Construction of Woman», en *Fascist Visions*, óp. cit., pp. 58-59 y 89 respectivamente.
23. Kovacsis, A., op. cit., p. 68; Valery, P., «La Crise de l'esprit», *Œuvres I*, Bibliotheque de La Pleiade, Gallimard, Paris, 1958, p. 989; Fussell, P., op. cit., 373
24. Marinetti, *La Stampa*, Turin. Citado en Benjamin, W., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», epílogo, p. 56, en *Discursos Interrumpidos 1*, Madrid, Taurus, 1987. Traducción de Jesús Aguirre.
25. El 24 de abril de 1855, desde el Valley of the Shadow of Death, Fenton escribe a su familia: «Llevé el carromato hasta casi el extremo de donde quise ir y luego me adelanté para encontrar el sitio elegido. Apenas había comenzado cuando un revuelo de polvo tras la batería de cañones nos advirtió que algo se acercaba. No podíamos verlo, pero otra polvareda de tierra, aun más próxima, confirmaba que venía directamente, y un momento más tarde ya lo teníamos encima. Estaba claro que la línea de fuego era en el mismo punto que yo había elegido, con lo que muy a disgusto mío opté por otro panorama del valle, a cien yardas del que era el mejor punto». Citado en Newhall, B., *Historia de la fotografia*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 85 y Bolloch, J., *Photographies de guerre*. Paris, Musée d'Orsay, 2004, pp. 7-10.
26. Robert de la Sizeranne, *L'art pendant la guerre, 1914-1918*, Paris, Hachette, 1919, p. 248 (cit. en *La couleur des larmes: les peintres devant la première guerre mondiale*. Unesco, 1998, http://www.art-ww1.com/fr/visite.html 1918-1998 y cfr. también la página web del Royal Engineers Museum, http://www.remuseum.org.uk/rem_his_special.htm 27/05/2010).

    Abundando en la afirmación de Robert de la Sizeranne, Philippe Dagen insiste en la imposibilidad del ver que implica esta guerra. Cfr. *Le silence des peintres. Les artistes face a la Grand Guerre*, Paris, Fayard, 1996, p. 99.
27. Cfr. Plinio, «La pintura» en *Historia Natural* XXXV, XXXVI, vv. 65-66.
28. Braque, G. citado en Mendez Baiges, M., *Camuflaje*, Madrid, Siruela, 2007, p. 36. Para Amiens, ver: Fussell, P., óp. cit., p. 270
29. Cfr. *La couleur des larmes*, óp. cit.
30. Junger, E., *El Trabajador*. Barcelona, Tusquets, 1990 (1932), pp. 109-110.
31. Léger, F., «Une correspondance de guerre», *Cahiers du Musee National d'Art Moderne*, Paris, 1990, p. 36. «Cette guerre-là, c'est l'orchestration parfaite de tous les moyens de tuer, anciens et modernes. C'est intelligent jusqu'à bout des ongles. C'en est même emmerdant, il n'y a plus d'imprévu. Nous sommes dirigés d'un côté comme de l'autre par des gens de beaucoup de talent. C'est linéaire et sec comme un probleme de géométrie.

tant d'obus en tant de temps sur une telle surface, tant d'hommes par mètre et à l'heure fixe en ordre. Tout cela se déclenche mécaniquement. C'est l'abstraction pure, plus pure que la peinture cubiste "soi-même". Je ne te cache pas ma sympathie pour cette manière-là [...]».

10. En *Œuvres*, op. cit., pp. 972 y 981. En el mismo sentido, Enzo Traverso se refiere a la sofisticación y burocratización de los campos de exterminio como un logro de la civilización. Cfr. *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder, 2001 y *La violencia nazi. Una genealogía europea*. Buenos Aires, FCE, 2003. Y Miguel Morey plantea Auschwitz como metáfora de las sociedades disciplinarias contemporáneas. Cfr. Morey, M., *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994 y «Fragmentos para una geografía del infierno», *Version* n.º 9, Comunicación e Interacción. Políticas del espacio, México, 1999.

11. Boccioni, U., «Qué nos separa del cubismo», en *Estética y arte futuristas*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 83.

12. La proliferación de máquinas fotográficas hace decir al periodista Jules Claretie que la verdadera pintura de la guerra y la más feroz es Kodak. En Bolloch, J., óp. cit., pp. 15-16.

13. Como señala Junger: «El intelecto que con sus armas de destrucción y a través de grandes distancias sabe alcanzar al adversario con exactitud de segundos y de metros, y el intelecto que se esfuerza por conservar los grandes acontecimientos históricos en sus mínimos detalles, son uno y el mismo». En «Guerra y Fotografía», *Ernst Junger. guerra, técnica y fotografía*, op. cit., pp. 123-124.

14. Cfr. *Historia de la fotografía*, op. cit., p. 129. Siguiendo la distinción de Walter Benjamin respecto al valor de exhibición y al valor cultual en la fotografía, habría que concluir que en las fotografías de guerra el hombre se ha retirado y el valor de exhibición supera al cultual. Para esta cuestión cfr. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, 1987, p. 31.

15. Cfr. *La couleur des larmes*, óp. cit.

16. Cfr. Audoin-Rouzeau, St.; Becker, A., *14-18, Retrouver la guerre*, óp. cit., p. 149 y Sontag, S., *Ante el dolor de los demás*, óp. cit. p. 35. Para la referencia a la guerra percibida como un relato cinematográfico cfr. Bourke, J., op. cit., p. 24 y 27.

17. Cfr. Sontag, S., *Ante el dolor de los demás*, Suma de Letras, España, 2004, pp. 24-25. Trad. de Aurelio Major.

18. En 1920 J. F. C. Fuller acuña la expresión «guerra psicológica» y vaticina que los medios tradicionales de hacer la guerra serán «reemplazados por una guerra puramente psicológica en la que ni siquiera será preciso hacer uso de armas ni de campos de batalla ... sino (que se emplee)... la corrupción de la razón humana y la desintegración de la vida moral y espiritual de una nación mediante la influencia de la voluntad de otra». Citado en *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, entrada «Guerra psicológica», vol. 5, Madrid, Aguilar, 1975, p. 290.

19. Son palabras de Peter Sloterdijk en *Temblores de aire. En las fuentes del terror*, óp. cit., p. 40. En esta obra, el autor analiza la especificidad del siglo

XX desde el punto de vista de lo que el denomina el atmoterrorismo, inaugurado simbolicamente con la batalla de Ypres donde se deja de apuntar al cuerpo del enemigo para hacerlo sobre el medio ambiente.

42. Cfr. Audoin Rouzeau, St.; Becker, A., *14-18. Retrouver la guerre*, óp. cit., p. 149 y Sontag, S., *Ante el dolor de los demas*, óp. cit., pp. 48-49. Pasada la guerra, Ludendorff participó en el fracasado golpe de Munich en 1923 junto a Hitler. Hindemburg, por su parte, fue elegido presidente de la Republica de Weimar en 1925, nombrando a Hitler canciller en 1933.
43. La expresión guerra total, como la de batalla de material, sera consagrada por E. Ludendorf en 1935 en su obra *Der totale Krieg*. Munich: Ludendorf Verlag, 1935. No obstante, esta expresion se utilizaba desde 1915.

    Comparando la diferencia que existe entre «la tardia élite de la juventud burguesa y aquel tipo de combatientes que fue modelado por la guerra misma», Junger expone: «Se ha modificado la relación con la muerte; su extrema cercania está desprovista de todo talante que pudiera interpretarse todavia como un carácter solemne. [...] La fuerza de combate de la persona singular no es un valor individual, sino un valor funcional; los hombres ya no caen luchando, sino que sufren una avería y quedan fuera de servicio». *El trabajador*, op. cit., p. 108. Y en *Sobre el dolor*: «El hecho de que ya hoy nos encontremos en condiciones de soportar con mayor frialdad la visión de la muerte se explica también en no pequeña medida porque ya no estamos en nuestro cuerpo, a la manera antigua, como en nuestra casa», óp. cit., p. 79. A ello se añade la nueva práctica bélica de conseguir un trofeo del enemigo. Durante la Gran Guerra los soldados cortan las manos de los enemigos muertos y ofrecen cigarrillos a sus inertes cabezas. Cfr. Bourke, J., op. cit., p. 37.
44. «Le bilan de l'intelligence», *Œuvres*, op. cit., pp. 1063-1064. «La Russie, l'Allemagne, l'Italie, les Etats-Unis sont comme de vastes laboratoires où se poursuivent des recherches d'une ampleur inconnue jusqu'ici; où l'on tente de façonner un homme nouveau... Et il en est de même dans les sciences, dans les arts et en toutes choses humaines»
45. Benjamin, W., «Experience et pauvrete» (1933), *Œuvres II*, op. cit., p. 365: «Non, une chose est claire: le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des experiences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait pourtant n'est peut-être pas aussi etonnant qu'il parait. N'a-t-on pas alors constate que les gens revenaient muets du champ de bataille? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable». Respecto a esta cuestión y las referencias que siguen, cfr. Sontag, S., *Ante el dolor de los demas*, óp. cit., p. 76 y Bourke, J., óp. cit., p. 352.
46. Joanna Bourke en su análisis de las dos guerras mundiales y la guerra del Vietnam expone que los hombres devoraban la literatura romántica y militar de la guerra precedente. Durante la Gran Guerra, la literatura de las guerras imperiales; en la Segunda Guerra Mundial, los escritos sobre la primera y, en la guerra del Vietnam, los libros sobre la Segunda Guerra Mundial. Cfr. óp. cit., p. 21.

LAS CAMAS DE LA MUERTE

«¿Quién es capaz de refutar un sonido?».
F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, af. 106

El fragor de la batalla y su propagación en la prensa, las fotografías y la filmografía bélica cubrieron de silencio las tierras de los combatientes. Después, el fascismo, el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial.

Los soldados vuelven mudos de la guerra porque su experiencia no guarda una medida común con el resto de sus seres queridos. El exceso de lo sentido no se aviene con los modos en que, otrora, se tejía el mundo de la experiencia que podía ser compartida. Su escucha es otra. Su oído no es el órgano que, atento a un desarrollo, teje lo visto, sino que, dominado por el estar alerta, se convierte en órgano del miedo, en cuerpo que imagina. El ruido se ha apoderado de sus cuerpos haciendo inaudibles aquellas otras melodías que antes de la guerra daban forma a la experiencia de sí, a la experiencia de un mundo compartido.

La progresiva desaparición de las melodías que conformaban el mundo compartido se había dejado sentir antes de la Gran Guerra en el ámbito musical. El público se quejaba de que los músicos estaban perdiendo la melodía. Una obra presentada poco antes del final de la guerra puede ilustrar esta pérdida. Se trata de la *Historia del soldado* de Igor Stravinsky, presentada el 28 de septiembre de 1918 en Lausana. Los efectivos de esta obra, concebida como ópera de cámara, son reducidos; y el material compositivo, simple. En escena se sitúan un recitador, un mimo, la danza y el grupo de músicos. Tan sólo un conjunto de siete músicos con el que las familias orquestales son representadas por sus exponentes extremos: el agudo y el grave. Las cuerdas se presentan con el violín y el contrabajo; las maderas, con el clarinete y el fagot; y los metales, con la corneta y el trombón. El nivel acústico en el que

transcurre la obra se sitúa en consecuencia en los límites. Los sonidos medios han sido evacuados y con ellos, la posibilidad de equilibrio sonoro. Podría ser ésta una metáfora de las propias vivencias de la guerra y un presagio del silencio de los soldados y del modo en que, en adelante, serán expresados los estados del alma: en el grave o en el agudo; deprimidos o excitados, sin matices.

Durante la contienda será otro músico el que ocupe el imaginario de los soldados en los dos frentes; un músico alemán: Ludwig van Beethoven. Beethoven termina su *Novena Sinfonía* en 1824. Goya, el mismo año, concluye su *Saturno devorando a un hijo*. Los soldados franceses que combaten a los alemanes llevan consigo *La vida de Beethoven*, escrita por Romain Rolland en 1903. En 1909, el presidente de la República acepta la propuesta para realizar un monumento al gran músico alemán en el parque Ranelagh de París. La obra se inaugurará después de la guerra.

Beethoven es celebrado y cada uno lo quiere en exclusividad, como lo expresa el musicólogo francés Camille Mauclair en 1915, afirmando que la *Oda a la alegría* de la *Novena Sinfonía* es el himno de los aliados y que habría que prohibir a los alemanes interpretar un solo compás. Esta afirmación prosigue la línea crítica iniciada con Edgar Quinet, quien, a mediados del siglo XIX, se refiere al cuarto movimiento de la sinfonía como «La Marsellesa de la humanidad». A lo que Georges Pichot añadía en 1905, que es La Marsellesa de la regenerada y fraterna sociedad futura.[1]

En 1902, Gustav Klimt concluye el *Friso de Beethoven* para la XIV Exposición de la Secesión, dedicada a Max Klinger y al músico alemán. Apoyándose en la interpretación wagneriana de la *Novena*, el artista pinta una alegoría de 34 metros. En la misma exposición –que cuenta con artistas como Josef Hoffmann o Alfred Roller–, se hallaba la escultura de Beethoven de Klinger. La imagen de la *Novena* como voz de la humanidad inspira también el grabado que Arthur Paunzen realiza en 1918.

Beethoven reina sobre el campo de batalla, tal como lo muestra el dibujo que Wilhelm Schulz realiza en 1920 para la

publicación *Simplicissimus*, n.º 38. El anhelo de regeneración encuentra su himno con Beethoven.

Resulta paradójico que los soldados pierdan su voz mientras la *Oda a la alegría* es reclamada como voz de la comunidad.

El estruendo de la guerra y el silencio de los soldados anuncian una mutación de la escucha que corre paralela a la que se produce en el ámbito musical. La herencia de Beethoven para la historia de la música y su presencia en el frente son la cara y el envés de un mismo movimiento. El avatar del género sinfónico y, particularmente, del cuarto movimiento de la *Novena*, ofrecen un campo de pruebas en el que tiene lugar de modo ejemplar la progresiva mutación de la cultura y el cambio de paradigma de la escucha. La cultura es causa de litigio en una contienda de la que no saldrá indemne. Su concepción y transmisión quedarán modificadas para siempre. Tal vez fuera la erudición lo primero que en esa guerra se transformó en propaganda cultural.

Hacer de la *Oda a la alegría* el himno de los aliados, continua la tradición musicológica que hizo de la forma sinfónica, desde el siglo XIX, la voz de la comunidad. La *Novena*, con su último movimiento coral, representa el paroxismo de esta concepción: una imagen sonora de la humanidad. Esta concepción se justificaba en el modo en que la diversidad de timbres que se encuentran en la forma sinfónica mantendrían sus características en el interior de la polifonía. La forma sinfónica implica una articulación de diversos discursos musicales en diferentes planos sonoros que son individualizados. Esta consideración coincide con el inicio de lo que después será denominado la sociedad de masas. Se recordará al respecto el modo en que la literatura del mismo siglo, la de Charles Baudelaire o Edgar Allan Poe por ejemplo, describe los conglomerados humanos de las ciudades y da cuenta de una nueva relación entre el individuo y la masa.

Pronto, la voz de la comunidad pasará de ser universal a ser nacional, particularmente en la crítica musical de lengua alemana. Estos críticos harán de la sinfonía un género propiamente alemán del que Joseph Haydn, Wolfgang A. Mozart y después Beethoven serían los grandes maestros. En tanto

género alemán, la sinfonía se opondría a la ópera de predominio italiano y francés y sería comparada con la tragedia griega. La sinfonía era, siguiendo a Mark Evan Bonds, más que un objeto, una experiencia en la que un gran número de intérpretes se reunía en un espacio público ante una amplia y heterogénea audiencia. Ello se apreciaba, más que en ningún otro lugar, en los festivales donde se reforzaba especialmente el sentimiento de pertenencia a una comunidad. Para Paul Bekker, Beethoven habría concebido para esta obra un público ideal, de modo que, más allá de la partitura, tendríamos «una idealización del ambiente del auditorio». De algún modo se haría evidente en la *Novena Sinfonía* una masa de oyentes que respondería con su escucha a la masa coral con la que finaliza la obra. Tal vez sea esta idealización la que permite a los aliados negar el uso del cuarto movimiento de la *Novena* a los alemanes y apropiárselo.

Esta idealización parte de la consideración romántica de la música instrumental y de la forma sinfónica como sublime. En la recensión de la *Quinta Sinfonía* de Ludwig van Beethoven que realiza Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en 1810 se lee:

> La música de Beethoven mueve los resortes del escalofrío, de lo espeluznante, del temor, del terror, del dolor, y despierta ese anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo.

También para Richard Wagner, Beethoven eleva la música a la altura de lo sublime, dotándola de un profundo sentido y alejándola de su consideración como mero divertimento.

La fuerte impresión que la música de Beethoven debía causar es asociada por Hoffmann a los sentimientos que produce el reconocimiento de lo sublime. Difícilmente se puede explicar cómo la *Quinta Sinfonía* provocaba esa gama de sensaciones y sentimientos si no es porque lo novedoso de su lenguaje la ponía en conexión con ese afán por lo desconocido y lo ilimitado que caracteriza la estética romántica. El simbolismo musical conquistado para el espíritu en épocas anteriores tocaba a su fin. La música de Beethoven obligaba al desbordamiento de la

escucha, tanto si ésta se quedaba en el plano formal, como si quería reseguir el sonido buscando el simbolismo sentimental. Por ello, compositores como Felix Mendelssohn consideran al músico como el organizador de las fuerzas del caos, o filósofos como Friedrich Nietzsche piensan que Beethoven quería conseguir una forma nueva, a pesar de que los medios con los que contaba, la forma sinfónica anterior, se le resistían. Era como si pretendiera «dar expresión al *pathos* por los medios del *ethos*», explica el filósofo, lo que dotaba a la música de Beethoven de cierta confusión y dificultad.

Refiriéndose a las obras del tercer periodo, Nietzsche expone:

> Para reproducir la magna curva de una pasión, encontró, efectivamente, un medio nuevo: entresacaba y sugería con máxima determinación puntos aislados en su trayectoria, para que por conducto de ellos el oyente *adivinara* toda la línea. Exteriormente considerada, la nueva forma aparecía como la combinación de varias partituras, cada una de las cuales representaba en apariencia un estado estable, en realidad empero un instante de la trayectoria dramática de la pasión.

La suspensión y el desbordamiento, característicos de lo sublime kantiano, aparecen descritos desde el punto de vista formal por el filósofo. La sugestión de la línea mediante su interrupción y la sensación de la combinación de varias partituras que dificultan el seguimiento bien podrían dar cuenta del proceso que conduce al sentimiento de lo sublime. Se busca la tensión y no la transparencia de la estructura musical. No obstante, como señala el filósofo, esta música es susceptible también de dotar del peso de la metafísica al espíritu del pensador, que cree encontrar en la música a esa amada perdida que, lastrándolo, le hace sentir como si fuera un ser alado.[1]

En ambas caracterizaciones, destaca la tensión que se encarna, particularmente, en el modo inédito de abordar la variación temática, o en el desplazamiento del clímax hacia el final de la obra, a menudo en la coda. La gama de sensaciones que se

abre con la sinfonía respondería a la transformación a la que la somete Beethoven. Para Leo Treitler, el tiempo circular que se propone desde los primeros compases de la *Novena*, en oposición al tiempo dialéctico de la sonata clásica, es el responsable de ese sentimiento de lo infinito que muchos oyentes perciben en la obra.[5]

Durante la escucha, la variación temática continua que el músico pone en obra sustituye a esa otra variación también continua que es el pensamiento. Por ello, el oyente romántico necesita generar una visión.

Son múltiples los ejemplos que pueden encontrarse respecto a esta visualidad de la escucha. Desde las palabras de Friedrich August Kanne en 1824, quien afirma que Beethoven no deja reposo al ojo al transformar las masas de figuras en fuego, como una escena pictórica, hasta la propuesta de Nietzsche de transformar la *Novena* en una pintura en el epígrafe primero de *El nacimiento de la tragedia*, se da cuenta de un paradigma de la escucha que dejará sentir su influencia aún durante el Tercer Reich. El nuevo paradigma de escucha que surge en el siglo XIX abandona la premisa de la música como lenguaje y hace de ella contemplación. En esta contemplación se haría accesible una revelación. En el caso de Beethoven se trata, según el mismo compositor, de que la música conduzca a lo divino.[6]

La sinfonía beethoveniana abre una vía de conocimiento profundo que se presenta como una experiencia inefable en la que se produce la renovación del ser humano. La música de Beethoven amplía la gama de sentimientos que la música puede suscitar y, en esa apertura, la vida interior inicia un camino hacia lo inefable, lo indecible. Esta música explicitaría que experiencia y conocimiento han establecido nexos inéditos. El oyente se toma a sí mismo como objeto de experiencia y, en ese tomarse se ve llevado, como la música, a una variación temática continua, variación de sí mismo. Del mismo modo que el pintor de lo sublime aboga por el olvido de la mano en beneficio del espíritu y crea sus paisajes *geobiográficos*, el oyente –llevado por la música– puede llegar a olvidar la

materialidad del sonido mismo para atender a esa experiencia de sí en la que la música parece hacer de sismógrafo sonoro de uno mismo. El artificio sonoro se siente engarzado en ese otro artificio sentimental que se engendra en el sujeto. Este, suspendido en el devenir sonoro y desbordado por él, se siente en movimiento sin poder ya enunciar un yo al que atribuir un predicado. Los predicados circulan libremente porque el yo de la enunciación se ha tornado fluido. De ahí la necesidad de tener una visión. Con ello, esta música toma distancias respecto a la concepción de la música como divertimento, tal y como los alemanes lo perciben en la ópera francesa e italiana.

La *civilisation*, entendida como *romanite*, sería la culpable de concebir la música como divertimento y su ejemplo fundador estaría, para Nietzsche, en Sócrates y su incapacidad para ejercitarse con la música.

En cambio, la música de Beethoven ofrece la materia que forja el presentimiento de una espiritualidad más alta. Por ello, los sentimientos que puede suscitar son esos sentimientos *in abstracto* a los que se referirá Schopenhauer. Infinito y abstracción tejen sus lazos.

En el nexo que se establece entre la obra de Beethoven y lo sublime se manifiesta el artificio, la filigrana del espíritu. El espíritu que la música somete a una variación continua entra en movimiento engendrando la espiritualidad abstracta. A los sentimientos abstractos que engendra la música les corresponde la gestación de una espiritualidad también abstracta.[8] Esta espiritualidad no alcanza la abstracción mediante un proceso de separación en el que se aislaría lo que aparece como fundamental en una experiencia, sino que la adquiere por ser variación temática sin voz. En esta abstracción inédita, el espíritu descubre que su voz no tiene timbre ni alturas que lo sujeten, que no puede aislar una característica fundamental en esa voz que creía enteramente suya.

Las variaciones temáticas sin voz abren la posibilidad de engendrar series infinitas. La melodía infinita se instaura en el espíritu y, con ella, se inaugura el universo de lo posible. Por ello,

esta infinitud podrá aparecer como liberación del sujeto, pero aporta también una parte de la voracidad que caracterizaba al dios. El deseo insaciable ha entrado a formar parte del espíritu.

El último movimiento de la *Novena* aparece como un ejemplo mayor de este cambio de signo de la experiencia, y no sólo de la experiencia musical. Con su introducción de las voces entonando el poema de Friedrich von Schiller, supuso, en palabras de Richard Wagner, el límite de la música absoluta, la música pura instrumental. Pero abriéndose a lo ilimitado, puso al descubierto los límites de una experiencia del espíritu que tocaba a su fin. De este modo, Wagner desacreditaba a los compositores que querían seguir haciendo sinfonías después de Beethoven, al tiempo que hacía de éste su predecesor en el camino hacia la síntesis de las artes. Wagner se presentará como aquel que, después de la *Novena*, será capaz de forjar un nuevo curso para la música con su concepción de la música en el drama, la obra de arte total *(Gesamtkunstwerk)*. Con la música de Wagner se volvería, según el joven Nietzsche, al mito alemán, recuperando así la visión artística del mundo.

En torno a la música se gestaba el deseo de regeneración y de vuelta a lo autóctono. Por ello, las consideraciones que sobre ésta se vierten con anterioridad al establecimiento del nazismo implican connotaciones políticas y sociales. Este interés por la música y su función es anterior a la obra de Wagner. Wilhelm Humboldt, ministro del Imperio prusiano, declaraba en 1809 que la música es un vínculo natural entre la clase baja y alta de la nación. En la segunda mitad del siglo, la música es reconocida como integrante del sistema educativo en Prusia.[9] Gracias a Johann Sebastian Bach, Beethoven y Wagner, la música para Nietzsche dejaría de estar al servicio de la *civilisation* y alcanzaría el renacimiento alemán del mundo griego. La regeneración esperada por el joven Nietzsche tenía la música como elemento central, pues es en la música alemana donde se encontrarían las grandes cualidades de lo alemán. Esta concepción de la música como vehículo de un cambio social profundo se encontraba en las obras escritas por Wagner hacia los años cincuenta.[10]

El primer laboratorio para esa regeneración fue la Gran Guerra. Entre sus himnos, la *Oda a la alegría*.

Después, durante el Tercer Reich, el espejo de la *Novena* reflejará la locura de una razón calculadora, con una eficiencia sin par. Por eso, ese espejo indiscreto devuelve, asimismo, la imagen de la guerra, de los campos de concentración y exterminio. En la actualidad, el último movimiento de la *Novena* se mira en el espejo de la espiritualidad abstracta, variación temática sin voz que recoge tanto el silencio de los soldados como la profusión literaria, fotográfica y cinematográfica de la guerra.

LA ANTESALA SONORA DEL TERCER REICH

El papel de la música es fundamental en el Tercer Reich por ser considerada un arte puramente alemán y vehicular, para el nazismo, una idea de la cultura que sitúa al pueblo alemán en la cúspide. Su uso como instrumento de cohesión –colaborando como ningún otro arte puede hacerlo en la gestación de un sentimiento común–, la coloca en una posición privilegiada. La música, arte abstracto, es fácil de conducir por los caminos de un discurso que le resulta ajeno, pero, si se atiende a los músicos preferidos por el régimen (Beethoven, Wagner y Bruckner), encontramos algo más, un ideal romántico que se aviene, sin demasiados problemas, con la gestación de una instancia superior, en este caso la cultura germánica, puramente aria.

En los años veinte del siglo pasado, los wagnerianos contaban con numerosos grupos organizados repartidos por todo el país, como la Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen (Unión Richard Wagner de Mujeres Alemanas), el Bayreuther Bund der Deutschen Jugend (Unión de Bayreuth de la Juventud Alemana), con presencia en los medios escolares y cuyo fundador, Otto Daube, confirma en 1939 la lealtad del movimiento al Führer, o su órgano de prensa, los *Bayreuther Blätter*.

En la antesala sonora del Tercer Reich, lo primero que se escucha es que la obra de Wagner es sagrada y cualquier innovación es considerada como un atentado a lo alemán. Un ejemplo es la puesta en escena de *El buque fantasma* de Wagner en el Krolloper, dirigida por Otto Klemperer, en 1929, con dirección de escena de Fehling y escenografía de Dühlberg siguiendo el estilo de la Nueva Objetividad, que es duramente criticada por considerarla bolchevismo musical.

La crítica al bolchevismo musical cobra una dimensión político-social que evidencia el papel otorgado a la música como instrumento de cohesión social. Esta crítica asimilaba la destrucción de la tonalidad con los movimientos de izquierda. La nueva música de la segunda mitad de los años veinte es criticada en términos morales y políticos. Se califica por ejemplo la obra de Arnold Schoenberg o de Alban Berg de peligro público, de crimen capital. La desaparición de la tonalidad se compara con la ausencia de monarquía en Alemania y Austria, y es calificada como una corriente internacional ajena al espíritu alemán. Por ello, no extraña que en 1935, Alfred Rosenberg afirmara en su obra *Weltanschauung und Kunst*, que el movimiento atonal se opone al ritmo de la sangre y del alma del pueblo alemán.[11]

Otra batalla contra el internacionalismo, en este caso el americanismo, se esgrimía contra la música de jazz que había llegado con el fin de la Gran Guerra. De hecho, críticos como Alfred Pellegrini unen el interés por el jazz y la disolución de la tonalidad con la corrupción del gusto importada por «negros y salvajes» durante la Gran Guerra. Artistas como Duke Ellington o Joséphine Baker actúan en Berlín, y la influencia de esta música difundida por la radio se hace sentir incluso en la denominada música culta, llegando a formar parte de los estudios del Conservatorio de Frankfurt en 1928. Esta música, que causa furor en el ámbito popular, es considerada nociva por el peligro que supone al introducirse en cuerpo y alma con facilidad.[12]

A este panorama, se añade el antisemitismo que respira la obra de Wagner, aunque se afirme que es básicamente un antisemitismo cultural. Después, en 1932 se le suma la publicación de *Musik und Rasse* [Música y raza] de Richard Eichenauer, profesor de lenguas reconvertido en musicólogo. En esta obra la música degenerada se asocia con los judíos, y se establece la relación entre las características raciales de Beethoven y su dominio de la forma sonata.[13]

La respuesta a esta oleada de nazismo emergente se deja sentir en la preocupación por dotar de nuevo repertorio al movimiento coral obrero, tal y como se evidencia, por ejemplo, en

los trabajos de Hanns Eisler o Kurt Weill en colaboración con Bertolt Brecht, o en el *Lied der Hackendreuzler* [Canto de los portadores de cruces gamadas] compuesta por Eisler para la obra antimilitarista *El mercader de Berlín*, de Walter Mehring, en 1929.

La oposición al nazismo emergente se plasma también en la resistencia al poder de la radio como arma de propaganda al servicio del Estado. En su *Teoría de la radio* (1927–1932), Bertolt Brecht propone el paso de la radio concebida como aparato de distribución a aparato de comunicación que transforme al radioescucha en un hablante.[11] En la misma línea se sitúan los *Hörmodelle* de Benjamin, o modelos de escucha que el filósofo dictaba para la radio de Frankfurt entre 1929 y 1932. En ellos se partía de situaciones de la vida cotidiana en los que se mostraba un ejemplo y un contraejemplo que acentuaban la necesidad del carácter dialéctico de la escucha.

A este paisaje esbozado desde el ámbito musical se le deben sumar elementos tales como el neo-romanticismo literario o la creación, a finales del siglo XIX, del grupo *Wandervögel* [Pájaros migratorios], a cargo de pedagogos inspirados en Gustav Wynekel, quien había creado el término *Jugendkultur* [Cultura juvenil]. El objetivo era liberar a los jóvenes de la autoridad de la escuela y los adultos, y su programa se basaba en largas marchas a pie por la naturaleza. Las nociones de comunidad y de obediencia a un Führer eran fundamentales para el grupo. Institucionalizados en 1901, a partir de 1933 se integraron en las Juventudes Hitlerianas.

EL TERCER REICH COMO ESPACIO ACÚSTICO

La música es el arte considerado propiamente alemán, y el surgimiento de la musicología se sitúa en ese país. Según la genealogía de la música que estableció la musicología naciente en el siglo XIX, los orígenes habría que establecerlos con Johann Sebastian Bach —que apenas era interpretado durante el Tercer Reich—, e irían hasta Richard Wagner, pasando por músicos «asimilados» como Wolfgang Amadeus Mozart o Georg Friedrich Haendel.

Alemania era un país para la música. En 1936, se había inaugurado, en la Luitpoldhalle de Núremberg, el mayor órgano de Europa, construido por Oscar Walcker para acompañar los actos del congreso del partido nazi.[15] Dos años después, Lothar Heinemann realiza el famoso cartel que reza *Deutschland das Land der Musik* [Alemania, país de la música], donde el águila —símbolo del Estado alemán—, se funde con un gran órgano. Este cartel proporciona una imagen precisa de la politización de la música durante el Tercer Reich, así como de la estetización de la política.

Alemania contaba con unas 180 orquestas, casi 90 teatros de ópera, unos 94 000 músicos profesionales, e infinidad de grupos corales.[16] No es casual que el primer gran edificio inaugurado por el régimen fuera la Casa del Arte Alemán en Múnich, el 18 de julio de 1937, cuyo responsable fue Adolf Wagner.

La relación entre arte y política se evidencia en el diario del movimiento, el *Völkischer Beobachter*. El 24 de abril de 1936 publica «El arte como fundamento de la fuerza creadora en política», donde se explicita el nexo interno entre los trabajos artísticos del Führer y su «Gran Obra política». En el mismo sentido se expresa Goebbels cuando, en un discurso en la Cámara del Cine en 1937, afirma que así como el arte da forma a los hombres, la política da forma a los pueblos y a las naciones.

La comunidad del pueblo por construir (*Volksgemeinschaft*) es considerada por Hitler como una obra estética en la que todos deben colaborar porque «el arte [...] constituye la fuerza que modela del modo más activo la masa del pueblo».[17]

Si en la sinfonía se mantenía el timbre de las voces, en esta obra estética hay que alcanzar una síntesis que pasa por desproveerse del timbre propio para adoptar el del nazismo. El timbre del nazismo ofrece ahora esa otra variación temática en la que todos deben perder la voz.

De entre todas las artes, la música ocupa un lugar preponderante en la construcción de esa comunidad, porque Alemania es, como Rosenberg afirma en 1943, un pueblo que canta. Y, ciertamente, la música acompañaba todos los actos del partido nacionalsocialista. También a ojos de los extranjeros es así. En un artículo de R. E. Genin para el *Paris-Soir* del 12 de diciembre de 1941 sobre la semana dedicada al 150 aniversario de la muerte de Mozart, se lee:

> Todo el pueblo alemán es músico, las avenidas de Viena llevan, una tras otra, los nombres de Schubert, de Beethoven, de Brahms, de Strauss. A nuestro alrededor, con nosotros, durante estas ocho jornadas, toda una capital ha seguido las representaciones que nos eran ofrecidas y, más todavía, nos hemos sentido los huéspedes de todo un pueblo.
>
> Para encontrar entre nosotros un equivalente del interés general que suscitaba el ciento cincuenta aniversario de un gran hombre, sería preciso evocar una exposición internacional.[18]

Modelar al pueblo e insuflarle el timbre y el ritmo deseados requiere someter el arte al Estado, tal y como lo expuso Goebbels en su discurso ante el primer congreso anual de la Cámara de Cultura, el 15 de noviembre de 1935. En este discurso, Goebbels cita con profusión la expresión *stählerne Romantik* [Romanticismo fortalecido, con nervios de acero], dejando claro que arte y cultura deben ponerse al servicio del Estado. La crítica de arte se prohíbe al año siguiente.

La vida musical del Tercer Reich es regulada por la Cámara de Música, presidida por Richard Strauss, quien asume el cargo el 15 de noviembre de 1933. Wilhelm Furtwängler es su vicepresidente. Esta cámara, integrada en la de cultura, agrupaba a músicos profesionales y aficionados, entre los que se encontraba la asociación alemana de coros y la música popular y, finalmente, las actividades económicas relacionadas con la música, como la edición o los fabricantes de instrumentos. A pesar de ser presidente de la cámara, Strauss continúa su colaboración con el escritor Stefan Zweig, de origen judío, lo que finalmente lo obliga a dimitir de su cargo en 1935. Le sucederá el director de orquesta Peter Raabe, quien ocupará el puesto hasta el final del régimen. No obstante, Strauss continuará su labor de colaboración con el régimen y, en 1936, compone el *Olympische Hymne* para la inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín. El antecedente de la Cámara de Música se halla en 1932, en la sección de música del Kampfbund für deutsche Kultur [Organización de combate por la cultura alemana], cuyo presidente era el crítico Friedrich Mahling. En su proyecto de memorándum sobre la Cámara de los músicos y de la música alemana, expone que la música debe dejar de ser un mero divertimento y encontrar su naturaleza cósmica originaria.[19] Las concepciones del siglo anterior, lejos de desaparecer, son revitalizadas.

Siguiendo este principio, en abril de 1933 se prohíbe la difusión de jazz negro en Radio-Berlín y, a partir de octubre de 1935, en todas las radios del Reich por decisión de su director Eugen Hadamovsky. En 1943, en la región de Saxe, se vetará también su interpretación. Desde 1928, los carteles del partido nazi instaban a manifestarse contra la ópera-jazz, pero el éxito entre la población era tal que, finalmente, las autoridades se decidieron a insuflar el espíritu alemán en algunos de los grandes éxitos, como el que pasó de ser «Saint Louis Blues» a «Lied vom blauen Ludwig». El jazz interpretado por músicos alemanes siguió radiándose para subir la moral de la población y de las tropas durante la guerra. También el jazz tuvo su presencia en los campos de Buchenwald, Matthausen, o Auschwitz.

La cuestión de la degeneración de esta música no parece radicar en su forma y ni siquiera en su carácter de divertimento, sino en los orígenes de sus intérpretes y compositores.

Desde 1933, los programas de música clásica en la radio son controlados para impedir la difusión de compositores de origen judío como Felix Mendelssohn. Los directores de orquesta judíos son despedidos, así como desmanteladas todas las asociaciones de música dirigidas por algún judío. No podían formar parte tampoco de la Asociación de Canto Alemana. Un caso incómodo resultó el de Johann Strauss, a quien en 1938 se le descubrió un ancestro judío. Ante la popularidad del músico, Goebbels prohibió que se hiciera pública esta información, pues ello empobrecería aún más el panorama musical alemán. Como señala Frederic Spotts, problemas semejantes los planteaban los libretos de las óperas de Mozart, escritos por Lorenzo Da Ponte; los oratorios de Georg Friedrich Haendel, basados en el Antiguo Testamento; o los *lieder* de Franz Schubert y Robert Schumann, con poemas de Heinrich Heine. También, cuando las relaciones de amistad con otros países lo requerían, se interpretaban obras de compositores que habían sido proscritos como Ferruccio Busoni, Béla Bartók o Igor Stravinsky.[20]

El rechazo a los músicos judíos se fundamenta teóricamente en que no tienen un alma armónica. Hermann Seeliger lo exponía así en las *Bayreuther Blätter*, en 1936:

> [...] el sentimiento judío de la música es por naturaleza sin armonía, que el alma judía no vive en el acorde perfecto.[21]

En los mismos años, Otto C. A. zur Nedden realiza estudios para probar el nexo de los germanos con el acorde perfecto. Herbert Gerigk y Theo Stengel publican el *Diccionario de los judíos en la música* (1940), procediendo de este modo a una reescritura de la historia de la música alemana. A esta reescritura le había precedido en 1932, el mencionado *Musik und Rasse*. En 1935, se le suma *Das musikalische Juden-ABC* [Abecedario del

judaísmo musical] de Hans Brückner y, en 1936, «Atonalidad y bolchevismo artístico en la música» de Ernst Nobbe, quien considera que el caos de razas en Alemania explica «la pérdida de la relación con la tónica y la disolución del compás y de los temas musicales». En 1938, el musicólogo Friedrich Blume escribe «El problema racial en música», siguiendo la estela del panfleto de Wagner «El judaísmo en la música», publicado en 1850 y utilizado en las escuelas durante el nazismo.[22] Blume será después de la Segunda Guerra Mundial el editor jefe de la conocida enciclopedia *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG).

Las instituciones culturales son sometidas a los controles de los dirigentes del partido. Hermann Wilhelm Göring dirige la Staatsoper de Berlín, Joseph Goebbels la Deutsches Opernhaus y Adolf Hitler sigue atentamente el festival de Bayreuth, consagrado a Wagner, el músico preferido del régimen. Es sabido que, siendo adolescente, Hitler asiste en la ópera de Linz a una representación de *Rienzi* de Richard Wagner. Esta ópera, un drama histórico con puesta en escena grandilocuente, narra el ocaso de Rienzi, tribuno de Roma que ve declinar su carrera. La obra termina con la muerte de Rienzi, su hermana Irene y Adriano, su protector, en un Capitolio incendiado. «En aquel momento empezó todo», diría el Führer años después. La obertura de esta ópera se convirtió en el himno oficial de apertura de los congresos del NSDAP (*Reichsparteitag*). Hitler decretaría también la medida metronómica adecuada para el «Horst Wessel Song» y el «Deutschlandlied», ambos himnos nacionales.[23]

Para la inauguración del Tercer Reich, el 21 de marzo de 1933, Hitler pide a Wilhelm Furtwängler que dirija *Los maestros cantores* de Richard Wagner en la Ópera de Berlín. Esta obra constituirá todo un símbolo para la ideología nazi, y su representación, como sucedió con la escenografía de Benno von Arent, será un reflejo de la estética de los congresos del partido en Núremberg.[24] Recuérdese que el título completo es *Los maestros cantores de Núremberg* y que en esta obra Wagner sitúa la acción en el siglo XVI, la época que para el *Sturm und Drang*

representa la unidad cultural alemana proyectada en la Reforma.[25] El nexo entre esta ópera y la esencia de la cultura alemana aparece también de modo evidente para Nietzsche, quien subraya una ambigüedad en la propia música, que tan pronto suena anticuada como nueva y simboliza, para él, el alma alemana, «joven y decrépita».

> Esta clase de música expresa del modo más cabal lo que pienso de los alemanes: éstos son de anteayer y de pasado mañana, *carecen aún de un hoy*.[26]

El primer festival de Bayreuth después de la Gran Guerra se inaugura con *Los maestros cantores* que concluye con el coro cantando *Deutschlandlied* y a la que se sumó el público entusiasta.

Junto a *Los maestros cantores*, la *Novena* de Beethoven se convertirá en la obra de referencia de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Wilhem Furtwängler, quien en su tira y afloja con Hitler tuvo que dimitir en diciembre de 1934 como vicepresidente de la Cámara de Música, y como director de la Filarmónica de Berlín y de la Opera de la misma ciudad. Dos años después, volvería como director de la Filarmónica de Berlín.

> [...] la *Novena Sinfonía* fue la obra más interpretada de todo el repertorio sinfónico en el invierno de 1941-1942, con 31 ejecuciones en las diferentes ciudades alemanas; al año siguiente fue la *Quinta* (29), seguida de la *Tercera* (25) y, de nuevo, la *Novena* (25), ocupando la *Séptima* el quinto puesto (21). Gracias a la sección de Música del Ministerio de Propaganda, la misma lógica inspira la ejecución de muchas obras de Beethoven en los países conquistados, aliados o neutrales, tocadas no por bandas militares, sino por las más importantes orquestas de Alemania.[27]

En 1937, y a iniciativa de Goebbels, el cumpleaños de Hitler se celebra con la *Novena*. Lo mismo ocurre en 1942, cuando la dirige Furtwängler. A partir de 1943, y ante las reticencias del

director, lo sustituye Hans Knappertsbusch. Los conciertos se realizan incluso en situaciones críticas, como por ejemplo la representación de *Los maestros cantores* que Furtwängler dirige en la Ópera de Berlín, mientras se sabía que la guerra estaba perdida y se abandonaba a su suerte al VI ejército alemán compuesto por doscientos mil hombres.[48] El uso de la música colabora en la producción y el mantenimiento de una estetización de la existencia, que opaca cualquier acontecimiento que pueda agrietar esa imagen.

La vida musical cotidiana es reglada por asociaciones como la Hitlerjugend [Juventudes Hitlerianas] o la Kraft durch Freude [Fuerza por la Alegría], creada el 17 de noviembre de 1933. En 1934, esta asociación pasa a formar parte del Frente de Trabajo, fundado el 10 de mayo de 1933. La Fuerza por la Alegría organizaba, por módicos precios, el tiempo libre, proponiendo viajes, deportes, o conciertos, como el que Furtwängler ofrece con la Filarmónica de Berlín en febrero de 1942 ante los trabajadores de la fábrica AEG. Se trataba, como lo expone en 1938 Robert Ley –director del Frente del Trabajo–, de hacer que todos participaran en la belleza del arte y, al mismo tiempo, de embellecer el trabajo o, como afirmará Alfred Rosenberg en un discurso del 3 de junio de 1939, de que las fábricas expresen la belleza del trabajo y la alegría del trabajador. La *Oda a la alegría* de Beethoven ahora tiene el trabajo como leitmotiv. La alegría parece la productora de esa fuerza, fuente de energía para aportar a la comunidad y engrandecer al Reich.

Se crea el Oficio para la Belleza del Trabajo –que depende de la Fuerza por la Alegría–, y que cuenta con personal para inspeccionar las condiciones de las empresas. La propaganda, las ventajas fiscales para las empresas, y el hecho de que la cuota de los trabajadores a la asociación fuera obligatoria, convierten la campaña de belleza en el trabajo en todo un éxito.

> En 1934 unos nueve millones de trabajadores tomaron parte en esas actividades; en 1939 el número se había elevado a cincuenta y cinco millones. A través de Fuerza por la Alegría, el

Frente del Trabajo poseía empresas propias, desde líneas marítimas hasta la fábrica de coches Volkswagen, empeñada en el desarrollo de un «coche popular».

La fábrica de coches Volkswagen es un buen ejemplo del nexo entre la Fuerza por la Alegría y el Oficio para la Belleza. El nombre original de estos coches era KdF-Wagen y se trataba del conocido modelo «escarabajo», que rápidamente pasó a denominarse Volkswagen. La Fuerza por la Alegría quería convertir a esta fábrica en la más poderosa y hermosa del mundo. No se hizo en esos años, pero en diciembre de 2001 se inauguraba la Gläserne Manufaktur [Fábrica Transparente] de Dresde. El objetivo parece alcanzado. En 2002, el vestíbulo de la fábrica es usado para la representación de *Carmen eine Version* –basada en la obra de Georges Bizet–, durante un mes, a causa de la inundación que había afectado a la Semperoper de la ciudad. El espacio del arte y el del trabajo son uno y el mismo.

Durante el Tercer Reich, el fomento de esta belleza incluía campañas ecológicas para establecer cálculos y evaluar los metros cúbicos de contaminación absorbidos por los habitantes de Berlín, o la cantidad de microbios que cada día contraían los niños en las clases.[49]

Se administra el trabajo y el ocio de los trabajadores estableciendo la continuidad entre arte y trabajo. Economía y belleza forjan la unidad de la comunidad.

En 1936, se llega a un acuerdo con la Reichskammer der bildenden Künste [Cámara de artes plásticas] para la contratación de artistas que pinten mosaicos o diseñen muebles en las «casas comunitarias» destinadas al ocio. El mismo año se funda el diario *Schonheit der Arbeit*, editado por Wilhelm Lotz, que escribe:

[...] en el futuro habrá sólo una nobleza más, la nobleza del trabajo; esto muestra que el proletariado coloreado por el concepto de «peón» y la actitud de lucha hacia otra clase ha sido extinguido. En consecuencia, todos los intentos literarios de construir una cultura proletaria pierden su sentido y son

> olvidados. Solo hay una cultura y una forma de vida, la del pueblo alemán. Está claro que a partir de todos los esfuerzos por transformar la factoría en una célula de la vida comunitaria, tiene que emerger un estilo de vida del trabajador alemán.[30]

La desaparición de la conciencia del proletariado es lo que se pone en obra. Si en 1932 Ernst Jünger había escrito que «Vivimos en un mundo que se asemeja enteramente, por un lado, a un taller y que, por otro, es completamente parecido a un museo», con el nacionalsocialismo ambos mundos convergen por primera vez. En el taller habrá belleza y, en el museo, los signos de la construcción espiritual de la comunidad. Los dos, se terminarán fundiendo.[31]

La dirección de la Reichsjugendführung [Juventudes del Reich], se hace cargo de la pedagogía musical a través de las Juventudes Hitlerianas para los niños, y la Bund Deutscher Mädel [Liga de Muchachas Alemanas] para las niñas, los únicos grupos de juventud autorizados a partir de 1936. Aparece la figura del «dirigente musical de la juventud y el pueblo». Se mantiene la creencia de la esencia comunitaria de la música. La pedagogía sigue orientada hacia las prácticas colectivas que deben fundar una nueva unidad del pueblo basada en la participación activa en el grupo.

La música debe «educar a los niños como seres conscientes de su germanidad».[32]

La práctica del canto, particularmente en colectividad, como el canto coral, era instrumento privilegiado de la ideología nazi. Se recordará al respecto que Alemania contaba con una gran tradición que hizo del canto coral el canto litúrgico de la Iglesia luterana.

Para escuchar el canto común y acoplar la propia voz es preciso formar una unidad. La voz hablada pasa en el canto por una suerte de desterritorialización que se produce en el propio sujeto, pero que le lleva a variar lo que son las inflexiones del lenguaje hablado, en altura, intensidad de vibraciones, timbre y duración.

El régimen nazi mantenía una política férrea de cantos, tanto en las organizaciones juveniles como en la *Wehrmacht* (nombre de las fuerzas del ejército) y el *Reichsarbeitsdienst* (Servicio Nacional del Trabajo). Se trataba de lo que Carola Stern denominó la «dictadura del canto».

> Cantábamos sin cesar. Al marchar por las calles del pueblo, en el campamento, alrededor de las fogatas, durante las ceremonias matutinas [...].[33]

En Düsseldorf, el 22 de mayo de 1938, fecha de la conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Richard Wagner, se celebra el I Congreso de la Música del Reich, organizado por Heinz Drewes por encargo de Goebbels. Allí se exponen los «Diez principios de la creación musical alemana».

Dos días después, se inaugura en el Palacio de las Artes de la misma ciudad la exposición «Entartete Musik» [Música degenerada], organizada, por iniciativa propia, por Hans Severus Ziegler. En su concierto de clausura se interpreta la *Novena* de Beethoven. El programa del evento justifica la politización de la música exponiendo que la revolución nacionalsocialista implica al ser humano en su totalidad, en el aspecto político y en su intimidad y el artista cumple en este último aspecto un papel educativo.[34]

Hitler no asistirá a ninguno de estos acontecimientos. El mismo año, en una reunión del partido en Núremberg, se refiere a la música exponiendo que, aunque ésta no pueda expresar ideas políticas, debe seguir las reglas de la vida nacional y no provocar confusión. Los músicos no deben ser motivados por el intelecto, sino por una mente desbordada musicalmente. Con ello, se alude a la denominada música nueva, tachada de intelectual y elitista. Frente al trabajo del intelecto, el desbordamiento de una mente musical conduce a la belleza de la música.[35]

El título de la exposición, música degenerada, denota el desplazamiento del vocabulario de la biología al ámbito artístico. Pero, como indica Du Closel, este hecho es anterior al

nazismo, pues se encuentra ya en la obra *Entartung* (1892-1893), de Max Nordau, de origen judío y alumno de Cesare Lombroso, fundador de la antropología criminal. Le siguieron obras como la de Oswald Koller, *La música a la luz de la teoría darwiniana* (1901), donde se alude a los «desarrollos bastardos» de la música. Esta expresión se usaba en los años veinte para referirse a la nueva música.[36]

Con esta exposición, se escenifica la división entre la música alemana —que sería la única susceptible de ser escuchada por el régimen—, y la música degenerada. Esta división fue alimentada en los años veinte, fundamentalmente por el musicólogo Hans Pfitzner, quien hace de la disolución de la tonalidad, que denomina «caos musical», un símbolo de aquello que amenaza la civilización misma y una conspiración antigermánica.[37]

En esta exposición, organizada temáticamente, el jazz es denunciado como música «judía, bolchevique y negra». Ziegler, que no era músico de formación, hace de *Jonny spielt auf!* [Jonny se pone a tocar, 1927], de Ernst Krenek, músico ario, un ejemplo del fundamento racial que se encuentra en la degeneración de la música al haber adoptado el compositor una música negra. En esta obra, Krenek critica el prototipo del compositor centroeuropeo, caracterizado por su intelectualidad y su convergencia con el mundo técnico, y lo enfrenta al músico negro (Jonny) de jazz americano, en quien destaca la animalidad. Pero Ziegler no sólo fustiga la música de jazz. En el atonalismo, que aparece para él en el *Tratado de armonía* de Arnold Schoenberg, encuentra el resultado del espíritu judío. Otros compositores, como Erich Wolfgang Korngold, Kurt Weill, Alexander von Zemlinsky, Paul Hindemith, o los integrantes de la segunda Escuela de Viena, tienen también cabida en la exposición.

En el apartado de musicología y crítica musical, se encuentran los textos de Paul Bekker, Theodor Wiesengrund Adorno, Ernst Bloch, o Hermann Scherchen. La exposición también muestra los retoques que sufren algunas partituras para servir a los fines del Estado. Los libretos de los oratorios de Haendel —en su mayoría extraídos del Antiguo Testamento— son

modificados para introducir referencias al pueblo de Israel, y hasta se ofrece una versión aria del *Sueño de una noche de verano* de Felix Mendelssohn a cargo de Carl Orff, quien, en junio de 1937, había estrenado su *Carmina Burana*. A pesar de los desvelos de Ziegler, esta exposición resultó un fracaso al ser duramente criticada desde el ámbito musical por su diletantismo, y tuvo que ser clausurada antes de la fecha prevista.

En 1940, Hitler instaura los «Festivales de Guerra» en Bayreuth, destinados a militares y obreros que trabajan en la industria bélica. Invitados a participar con los gastos pagados, eran transportados en grupos hasta Bayreuth en el llamado «Tren de la música del Reich». Allí se les ofrecía una conferencia sobre Richard Wagner y su obra, incidiendo en la relación entre la guerra que se estaba desarrollando y el mensaje sagrado de la música de Wagner. El nexo entre arte y guerra desarrollado durante la Gran Guerra adopta ahora la forma de opereta épica que ensalza la muerte por la patria.

> A los soldados se les aseguraba que, al haberse enfrentado a la muerte y por ello conocerla mejor que nadie, eran los más capacitados para comprender el segundo acto de la valkiria, en el que se hacía una clara alusión a su posible muerte y a su posterior transfiguración en héroes. En cuanto a *Los maestros cantores*, se les dijo que era una obra que ensalzaba la sagrada misión de la cultura alemana, y que al contemplarla sentirían un entusiasmo renovado por la misión que era, tanto en la batalla como en la fábrica, destruir «la conspiración internacional plutócrata-bolchevique». Como recuerdo de la ocasión se les hacía entrega de un folleto ferozmente antisemita escrito por Richard Wilhelm Stock, titulado «Richard Wagner und seine Meistersinger».[38]

La continuidad entre música, trabajo, arte y guerra toma aquí como emblema a *Los maestros cantores*.

Al canto comunitario y a las congregaciones en los festivales se suma, con la radio, la escucha en comunidad. La radio, instrumento privilegiado de propaganda, se une al proyecto. Si en 1933 el 25 % de los hogares poseen una radio, en 1941 es ya el 65 %. Desde la victoria del nacionalsocialismo en 1933, Goebbels luchó para que los aparatos de radio bajaran de precio. En 1938 se podía comprar un receptor popular Volksempfänger por 35 marcos. Este tipo de receptores eran conocidos coloquialmente como la «garganta de Goebbels». Pero antes de ser la garganta de Goebbels, la radio de onda corta era, desde 1927, un arma de control ideológico y de agitación y propaganda en Gran Bretaña. Todos sabían del poder excepcional de la radio para introducirse en los hogares. Por ello, la sesión del parlamento del 23 de marzo de 1933, en la que Hitler asumía plenos poderes, fue retransmitida con gran pompa y, el 1 de mayo del mismo año, con motivo de la Fiesta del Trabajo, se aprovechó este medio para desautorizar la oposición del movimiento obrero.

El objetivo de la radio, según Eugen Hadamovsky, era crear alegría y cohesionar la comunidad. Alegría en el trabajo y en el ocio, pero siempre orientada hacia los intereses de la comunidad. En un discurso de Goebbels pronunciado el 26 de noviembre de 1937 se lee:

> El sistema de radiodifusión se ha convertido en una verdadera institución popular. Desde la revolución nacionalsocialista, el número de oyentes ha aumentado de cuatro a casi nueve millones. La prensa alemana, en una rara demostración de disciplina, se entrega cada día a su misión educativa entre el pueblo alemán. A la nación se le ha aclarado el camino para todos los

> esfuerzos culturales. En el nuevo Estado se han ofrecido oportunidades, como nunca antes, a las personas con talento. Sólo necesitan alargar la mano para tomarlas y adueñarse de ellas.[39]

Hadamovsky y Goebbels recuerdan esa línea que une trabajo, guerra y cultura. El trabajo de la cultura es educar al pueblo alemán, entendiendo por educación su regeneración. El trabajo del pueblo es realizar «esfuerzos culturales» para formar a la comunidad.

> La radio sumergirá a los oyentes en los mensajes sagrados de la música alemana y en la emoción de los discursos de sus dirigentes que hablan la lengua que el pueblo comprende.[40]

Antes de la Segunda Guerra Mundial, fue preciso realizar concesiones en la censura musical, como las efectuadas con el jazz o con la música ligera, para salvaguardar el fomento de la alegría. El caso más emblemático fue sin duda *Lili Marleen*, que, habiendo sido rechazada por Goebbels en 1938 por pacifista, pasa a ser utilizada, a partir de 1941, para alentar a las tropas en el frente. Un uso que también compartieron los aliados. De nuevo, los dos bandos unidos por la misma música.

La música ligera era un bálsamo para los soldados y los trabajadores y de ello daba fe el éxito del *Wunschkonzert für die Wehrmacht* [Concierto a la carta para la Wehrmacht] que, iniciado en 1939, supuso un referente de la programación. Y es que como explica Goebbels en 1941, refiriéndose a los trabajadores y a los soldados, éstos ni tienen tiempo, ni la tranquilidad suficiente para escuchar obras que sean largas y difíciles. En su situación, prefieren escuchar música entretenida y que no requiera esfuerzo; música con la que se pueda charlar al mismo tiempo sin que esto resulte una ofensa.[41] Los esfuerzos culturales a los que antes se aludía se dejan para otras ocasiones u otras profesiones.

La música como reserva y productora de energía espiritual, o como distracción, cumple la función que el Reich le asigna y la radio es su altavoz.

La escucha que Goebbels persigue, en ambos casos, es una escucha sin distancia. Solicita un oyente entregado a una música que lo transporte. Así como en los cantos se trata de entonar las melodías del Reich y plegar la voz individual a la del régimen, que es la nueva comunidad, en la escucha de la radio la voz se apaga. La escucha en comunidad silencia la propia voz y obliga a matizar las respuestas. El oyente entregado que persigue la radio debe ser el mundo entero, tal y como se afirmaba antes de cada discurso radiofónico de Hitler: «El mundo escucha al Führer» o, como titulaban algunos periódicos: «El mundo está a la escucha». Ese mundo a la escucha incluye las escuchas prohibidas y las de aquellos que hacen de la escucha su trabajo de espías, tal y como los carteles advertían a la población: «Los oídos enemigos os escuchan».

El mundo está a la escucha y lo que oye en los discursos es, sobre todo, el peso de una voz. Es la voz del tambor, con el que Hitler se identificaba en los primeros años veinte. Es también la voz del tambor que domina en todos los desfiles militares. Y esta voz se convierte, como explica Victor Klemperer en 1932 al recordar la película *El ángel azul*, en la lengua del Tercer Reich:

> El tambor fue mi primer encuentro perturbador con el nacional-socialismo, que, hasta ese momento, a pesar de su propaganda, me parecía como el descarrío pasajero y sin consecuencias de adolescentes insatisfechos. Aquí yo vi, por primera vez, el fanatismo bajo su forma específicamente nazi; a través de esta figura muda, y por primera vez, la lengua del Tercer Reich se me impuso.[1]

La lengua del Tercer Reich se entona con la voz del tambor, con la voz de Hitler. Se trata de una voz que toma anclaje en la garganta; una voz que, sacudida, sacude. La voz del Führer guía la escucha; penetra el cuerpo del oyente para elevarlo con sus entonaciones que ascienden por las sendas de la irritación. La imagen sonora producida por su *staccato* gutural, por sus ascensos que desafían toda sensación melódica, debía electrizar

al oyente. La sola potencia sonora parece otorgar sentido a lo enunciado. No es preciso pensar, sólo escuchar su voz, adherirse. En la revista francesa *Vu* del 5 de noviembre de 1930 se lee

> Toda la fuerza seductora de Hitler está en su voz timbrada, que traiciona inmediatamente el austriaco por la entonación y la inflexión [...]. Esta voz domina y enloquece a las masas: las templa alegremente en las visiones melodramáticas de un futuro celeste [...].[43]

El discurso reside en la teatralización de la voz. No es ésta la que se hace teatro para dar a ver lo dicho, sino que es la palabra la que se somete a los movimientos extremos de una voz que tiene por objeto, ante todo, contagiar una fuerza, un sentir, y no la comprensión de un desarrollo argumentativo. Se diría que Goebbels y Hitler retoman la vieja querella de la preponderancia del texto o de la música en la ópera y, lejos de seguir al maestro Wagner, que propugnaba la fusión de música, poesía y arte dramático en una obra de arte total, optan por la fuerza de la voz y no por la síntesis de voz y discurso. La obra de arte total sólo se realiza aquí con el oyente que, escuchando la voz y las muestras de entusiasmo que la interrumpen –en los discursos de Hitler se contaba con un público que aplaudía y gritaba–, viene a fundirse con ese estado. Adorno definirá estos actos «como un fenómeno de regresión colectiva», producida por un relajamiento del autocontrol.

En un discurso pronunciado en Núremberg en septiembre de 1936, Hitler enuncia:

> En otro tiempo, habéis escuchado la voz de un hombre, ha llamado a vuestro corazón, os ha despertado, y habéis seguido esta voz. La habéis seguido durante años incluso sin haber visto a quien pertenecía... que me hayáis encontrado... entre tantos millones de personas, ¡es el milagro de nuestro siglo! Y que os haya encontrado, es la suerte de Alemania...[44]

Seguir la voz de Hitler, en sus apariciones o en la garganta de Goebbels, es lo importante. En ambas situaciones, la escucha es colectiva y lo que cobra fuerza es su voz. Para la mayoría, esa voz siempre se ha presentado como una esquizofonía, una voz que sale de la radio, una voz sin visión. Es la voz del tambor en la garganta de Goebbels. Es la voz de la radio, de ese medio que, más tarde, Marshall McLuhan denominará «caliente» porque puede tocar a la gente en su intimidad y transformar al individuo en colectividad. Para McLuhan se trata de un retorno a lo tribal, a los sonidos de los tam-tams. De un modo semejante, Goebbels había presentado la misión de la radio en 1933: «reunir al sonido del tambor en torno al Gobierno al 48 % que les faltaba». Pero un tambor no es un tam-tam. Si el segundo ofrece un sonido indeterminado, el primero puede ir afinado. El tambor es el centro de los actos rituales. En Europa ocupa un lugar central en los acontecimientos públicos solemnes y en la música militar. Con tambores se acompañó la noche de los cristales rotos, las quemas de libros y los actos solemnes del partido nazi. Un tambor de hojalata toca el pequeño Oscar Matzerath en la novela de Günter Grass para perturbar los desfiles de las SA, las camisas pardas. Reunir en torno al tambor es consumar la idea de comunidad del Tercer Reich.

A este poder ritual de la radio se añade su reiteración y la difusión a través de la megafonía en las calles, en las fábricas. La radio, como el gas, penetra por todos los resquicios. La radio se convierte en el octavo poder que enunciaba Goebbels, y el micrófono, como él mismo afirmaba, será el elemento más espiritual de la nación.

En los discursos que Hitler realizaba ante las masas, a la voz la acompaña una puesta en escena sin parangón que aumentaría la participación en el ritual. Asistir a un discurso sería como sentirse en medio de una obra de teatro colectiva en la que decorados, vestuario y sonido potencian la sensación de pertenencia a la comunidad. Pierre Drieu la Rochelle, uno de los fundadores del movimiento fascista francés, comparaba esa experiencia con el efecto que le habían producido los ballets rusos. Era una experiencia estética.[45]

Con la radio y su retransmisión a los hogares y, a través de los altavoces, a las fábricas, las escuelas, las plazas o las estaciones, la escucha se realiza en continuidad. El sonido de la radio dibuja una geografía inédita en unos espacios que antes sólo albergaban los sonidos del interior, o del espacio colectivo que allí se forjaba. Se impregnan los espacios como se hace con los oídos de los oyentes. La voz de la radio introduce un mundo, otro mundo que, para algunos, acabará siendo el único mundo. El mundo está a la escucha.

El miedo al silencio que el soldado experimentaba en las trincheras será cubierto por esa escucha en continuidad que la radio y su uso propagandístico inicia, y que vendrá a ocupar todo el espacio de las ciudades industriales durante y después de la Segunda Guerra Mundial. Durante esta guerra, otros mensajes sonoros se encargaron de proporcionar la situación de las ciudades alemanas que iban a ser destruidas por los aliados, por ejemplo con la música de *El caballero de la rosa* de Richard Strauss. Aunque también los aliados tenían sus referentes culturales para esta guerra; así, cuando la resistencia francesa escuchaba «Les sanglots longs/des violons de l'automne», del poema *Canción de otoño* de Paul Verlaine, sabían que la invasión aliada estaba preparada.[44] Los soldados norteamericanos iban provistos de un «Hit Kit» con cincuenta archivos de letras y uno de música con las canciones y baladas más populares. Con ello, el ejército quería que los soldados mantuvieran el contacto con el ambiente de su hogar y estimular los cantos en grupo.[45]

Durante y después de la guerra, el territorio sonoro que delimitan las ondas dibuja los nuevos contornos del control, prefigurando el actual sistema de escuchas como espionaje, pero también la proliferación de música en los centros comerciales, supermercados, aeropuertos, o en las llamadas telefónicas en las que se nos deja a la espera.

Como en la ópera, como en el teatro o en el cine, se trata de que todos los presentes reaccionen en el mismo instante y, de ser posible, del mismo modo. La esencia comunitaria de la escucha se torna imposición y posesión y, como esa música que

tararearemos sin saber por qué, sin pararnos a pensar que es ella quien nos canta, la voz del Führer se hace cuerpo en las ondas, en la garganta de Goebbels.

No es de extrañar que, en ese mundo, a principios de los años cuarenta, el doctor Richard Wallauschek fuera el inventor de un cañón de sonido que funcionaba por una onda de choque que crea un amplio rayo sónico. El sonido agudo que emitía superaba los 1000 milibares a una distancia de unos cincuenta metros. Se consideraba que, a esa distancia, con medio minuto de exposición, podía matar a un ser humano. Los alemanes no utilizaron nunca esta arma debido a su gran tamaño.

Alemania es el país de la música. En sus campos de concentración los sonidos de los instrumentos se mezclan con el dolor.

La presencia de la música en los campos responde al tratamiento que los nazis habían realizado de la cultura y, particularmente, de la música.

Se dirá que los campos supusieron un punto de inflexión en nuestro reconocimiento del horror, tal vez. Las imágenes que muestran las montañas de cadáveres desnutridos así lo parecen indicar y, sin embargo, las bandas sonoras que suelen acompañar las imágenes arrojan poca luz sobre las voces que un día habitaron esos cuerpos, o sobre la escucha de una experiencia atroz. En el campo se ve y se escucha, pero es difícil saber qué voz o qué sonidos se avienen con la sucesión de las imágenes.

Imre Kertész, quien estuvo deportado en los campos de Auschwitz y Buchenwald, llega a afirmar que solamente acudiendo a la imaginación estética es posible crear lo que él denomina «una imaginación real del Holocausto». El campo de concentración, afirma, sólo se puede imaginar gracias a la literatura y no como realidad. Ni siquiera se puede concebir cuando se habita.[1] La imposibilidad de imaginar y concebir el horror, traen a la memoria el «Yo lo vi» y el «No se puede mirar» de Francisco de Goya. Si asentimos a las palabras de Kertész, entonces la necesidad estética que exhibe el nazismo, así como otros fascismos, adquiere una dimensión inquietante. Si no se aplica la imaginación estética, que consistirá en una reflexión sobre la consecuencia ética del Holocausto en un medio expresivo no constrictivo, sólo quedan los hechos, montones de cadáveres silenciosos. Pero será justamente ese limitarse a los hechos lo que pulirá la mirada de los ss encargados de accionar toda esa

maquinaria que suponía el Tercer Reich, así como de despojar a los prisioneros de la posibilidad de elaborar una experiencia que permitiera una mínima distancia con lo que acontece. En ese restringirse a los hechos trabajaba todo un cuerpo de burócratas, entre los que se encontraba el burócrata asesino (*Schreibtischtater*). Pero esa actitud, en la que no se elabora discurso sobre lo visto, es también algo que debían aprender los prisioneros, como Kertész o Jean Améry. Améry explica que lo primero que se producía al llegar a los campos era la desaparición de la representación estética de la muerte. La muerte concebida literaria, filosófica o musicalmente no existe. La figura de la muerte ha desaparecido y, en su lugar, están los cadáveres.

El 4 de octubre de 1943, Heinrich Himmler expone en un discurso a sus lugartenientes:

> Vosotros, en vuestra mayoría de edad, debéis saber lo que son 100 cadáveres, uno al lado del otro, o bien 500 o 1000. Haber resistido, y al mismo tiempo, al margen de algunas excepciones causadas por la debilidad humana, haber permanecido como hombres honestos, es lo que nos ha endurecido. Ésta es una página gloriosa de nuestra historia que nunca se ha escrito y que no se escribirá jamás [...].[39]

El campo de concentración está formado por los excluidos de la comunidad. Por ello, el campo aparece como el reverso de la Gran Obra política del Führer. Si ésta suponía el engendramiento de la gran representación, el campo obra la desaparición de cualquier representación estética previa y, de entre ellas, la de la muerte. El campo despoja de la figura de la muerte, pero también del nombre, al que sustituye un número tatuado en el cuerpo. De este modo, el campo de concentración pone al descubierto el sostén de las representaciones estéticas. Kertész y Améry están de acuerdo. Sólo a través de la literatura es posible acceder a la imagen de los campos porque, en ellos, toda representación estética fue abolida. Es preciso empezar por restaurar ese mundo.

Primo Levi, prisionero en Auschwitz, habla de zoologización para referirse al trato dado a los cuerpos, a las deportaciones en vagones de ganado, a los tatuajes, o al aprovechamiento industrial de los cadáveres.[1] Sobre esos cuerpos viene a grabarse la música.

De entre el repertorio sonoro que inunda los campos de concentración, la presencia de la música resulta, para nuestro imaginario, cuando menos paradójica. Se organizan orquestas, como se hizo ya durante la Gran Guerra en los campos de prisioneros pero, esta vez, será distinto. Aunque había orquestas en los principales campos, no será hasta agosto de 1942 cuando una ordenanza de la oficina central de la seguridad del Reich constituya su creación. Los programas que interpretan las orquestas y, la orquesta misma, serán organizados, principalmente, por los ss. La música forma parte de la lógica de los campos, del mismo modo que participa también de la lógica de Ilustración y Propaganda del Tercer Reich.

En un espacio en el que toda experiencia estética es suprimida, los sonidos de la música podrán resultar tan mortíferos para la moral de los prisioneros como el sonido de las balas que los soldados escuchan entrar en el cuerpo de sus compañeros. En el caso del intérprete, esta experiencia se agudiza. Interpretar música, ponerse a la escucha de tu cuerpo, obligado a entonar una melodía que, en esas circunstancias, llega a resultar totalmente ajena, puede dejar sin voz. La colisión entre el poder vocal y la impotencia de esa situación llega a conducir al silencio. Tal fue el caso de Hedda Grab-Kernmayr quien, al poco de llegar al campo de Theresienstadt, empieza a cantar desde los *Cantos bíblicos* de Dvorak hasta *Carmen* de Bizet. En 1945, cuando es liberada, emigra a los Estados Unidos y nunca más cantará ni querrá hablar de música.[2]

El silencio de Hedda Grab-Kernmayr es tan denso como el de los soldados que volvían mudos de la guerra. Sus cuerpos atravesados por el sonido y el dolor los llevaron al mutismo. El cuerpo de la cantante es la caja de resonancia de una música que su propio cuerpo produce para otros, los prisioneros como

ella y los verdugos que los custodian. El cuerpo del intérprete se transforma para dejar espacio al sonido, para forjar la música. Herido por las hendiduras que la música produce al salir, el cuerpo del intérprete se va minando hasta perder su voz, hasta ser incapaz de entonar de nuevo una melodía, tan sólo unos sonidos. Su cuerpo ya no puede interpretar, como tampoco podían hacerlo, sin ayuda de la imaginación, los soldados que en la oscuridad agudizaban el oído. Los sonidos, en correspondencia con una experiencia inaudita, los llevaron a un olvido de sí en el que sus cuerpos y sus pensamientos resultan extraños. Hedda Grab-Kernmayr, como esos soldados, está obligada a vivir un entre en el que la palabra no encuentra su acorde. Entre lo que fue y lo que será, entre la mirada y la escucha, su experiencia la deja sin voz, repleta de sonidos que no se pueden, no se quieren, o no se deben comunicar.

En el campo de Theresienstadt, presentado por los nazis como modelo ante las autoridades internacionales y la Cruz Roja, se encontraban músicos como Viktor Ullmann, Hans Krása, Pavel Haas, Alma Rosé o Gideon Klein. De entre las numerosas canciones, obras teatrales y óperas compuestas y representadas allí a modo de resistencia, destacan *Brundibár* —una ópera para niños—, compuesta por Hans Krása en 1938, y con libreto de Hoffmeister. Esta obra, que se representó en el campo de Theresienstadt al menos 55 veces, muestra a los niños el mecanismo de la dominación a través del malvado Brundibár, que canta en las calles con su órgano de la Barbarie. El instrumento, de la familia de los automatófonos, se convierte, con su regularidad metronómica, en el símbolo de esa dominación. El órgano de Brundibár es el reverso del gran órgano que anunciaba que Alemania es el país de la música.

No corrió la misma suerte *Der Kaiser von Atlantis* (1943) de Viktor Ullmann. Esta ópera de cámara con libreto de Peter Kien pasó por diversas censuras, pues la música de este alumno de Schoenberg se enmarca en lo que se denominaba música degenerada. La obra no llegó a representarse y Ullmann y Kien, junto con otros prisioneros, fueron enviados a Auschwitz, donde

murieron. La obra muestra al emperador Uberalles [Sobretodo] y deja escuchar la música de *Deutschland uber alles* durante los discursos del emperador. Esta ópera de cámara es presentada a través de un altavoz que se escucha, pero no se ve. La voz que surge del altavoz anuncia también a los personajes entre los que se encuentra un tambor que, se nos dice, es un personaje un poco irreal, como la radio y él mismo, que se escucha pero tampoco se ve. Este altavoz es semejante a todos esos otros que, colocados en las calles, restaurantes, fábricas y escuelas, ofrecen la voz de mando, voz ciega que amplifica el poder.

La música es, recuerda Primo Levi, «la voz del *Lager*».

> Los motivos son pocos, una docena, cada día los mismos, mañana y tarde: marchas y canciones populares que les gustan a todos los alemanes. Están grabadas en nuestras mentes, serán lo último del *Lager* que olvidemos: son la voz del *Lager*, la expresión sensible de su locura geométrica, de la decisión ajena de anularnos primero como hombres para después matarnos lentamente.[52]

En un espacio donde las lenguas se multiplican, la música amada u odiada, pero reconocida por todos, se convierte en la voz dominante, sustituyendo así a la propia voz. La voz del *Lager* aparece como tremenda parodia de una sinfonía infernal en la que la música deja de ser la voz de la comunidad.

Como la guerra, considerada por Léger como «la orquestación perfecta de todos los medios de matar, antiguos y modernos [...] lineal y seca como un problema de geometría», la voz del *Lager* es para Levi, «la expresión sensible de su locura geométrica». Pero, si en Léger, y a pesar de la analogía con la orquestación, se acentuaba el carácter abstracto de la guerra en tanto problema de geometría –una manifestación de la razón efectiva–, en Levi es la expresión sensible, sonora, la que pone de manifiesto esa geometría que forma parte de la locura. Es la misma inteligencia la de unos y la de otros, la locura geométrica

que Levi señala, continúa el problema geométrico que es la guerra para sus dirigentes. Se añade, en los campos, la expresión de esa inteligencia a través de la música, organización sonora que engrasará el mecanismo de los campos. Para dar cuenta de ello, es preciso preguntarse cómo la burbuja sonora que la música crea en los campos transforma a los oyentes. ¿Qué ve el ojo que sólo a través de la música podrá aceptar o rechazar?

En la obertura de su libro *Melodías de Auschwitz*, Simon Laks escribe:

> Ya que éste no es un libro sobre *la música*. Es un libro sobre *la música en un campo de concentración nazi*. Podría decir asimismo: sobre *la música en un espejo deformante*.[51]

El autor, jefe de orquesta del campo de Auschwitz II-Birkenau sabe que, seguramente, debe el hecho de haber salvado la vida a la música, pero también que la música, tal y como él la siente, no se aviene con la vivencia de la música en un campo de concentración nazi. Se distingue entre la música en sí, como organización sonora autónoma, sin contacto con su origen ni su uso, y la música que los ss reclaman en los campos, mayormente música alemana. Sin embargo, esta distinción quizá necesaria para un músico obligado a vivir en esas condiciones encierra una problemática que podría resumirse en la pregunta que Laks y otros tantos hombres y mujeres se han planteado en torno a esta cuestión: ¿cómo es posible que esos soldados y oficiales que aman tanto la música puedan ser capaces de cometer esas atrocidades con el resto de la humanidad? ¿Cómo es posible que Reinhard Heydrich, jefe de los ss, se emocione tocando al violín una sonata de Schubert?

Esta pregunta, tantas veces repetida, se sostiene por una visión del ser humano como alguien formado por la cultura, por ese proceso cultural y existencial que es la *Bildung*, heredera del gran siglo de la razón. Pero no puede olvidarse que esa imagen saltó en pedazos. Primero con la guerra franco-prusiana, después durante la Gran Guerra. A ello se suma la consideración

negativa de la *Bildung* que el propio Hitler exhibía en sus discursos.[54] La cultura al servicio del Estado. La cultura en guerra y la propaganda cultural. La cultura como reserva y productora de energía del hombre nuevo, del hombre que ha visto su vida convertida en energía de trabajo, de ocio, de guerra. Esta cultura puede forjar un modo perceptivo capaz de articular, cuando es necesario, la civilización y la barbarie.

El testimonio atribuido a Otto Dov Kulka, superviviente del campo de Theresienstadt, y participante de la coral infantil, subraya la ambigüedad a la que el uso de la música es sometida. En referencia al último movimiento de la *Novena*, un concierto que los niños preparaban y que no se llevó a cabo porque fueron exterminados en las cámaras de gas, sus sentimientos distan de ser concluyentes. Por un lado, piensa que el ensayo de la obra era una manifestación de los valores universales que sobreviven incluso en los actos más inhumanos. Por el otro, lo considera una expresión de sarcasmo extremo. Esta ambivalencia forma parte, para él, de los supervivientes.[55]

La cultura vehicula la civilización y la barbarie. Si esto es cierto, la afirmación de Laks según la cual se trata de la música en un espejo deformante queda cuando menos en suspenso. Tal vez, el espejo del nazismo no deforme la música. Y es que el espejo que le opone el nazismo, a modo de los espejos indiscretos de Goya, permite desvelar algunos aspectos que, aunque no sean imputables directamente a la música, sí que muestran las formas que ésta puede adoptar cuando es utilizada como un arma para ejercer el poder.

En los campos nazis, la música es utilizada, fundamentalmente, para acompañar la salida y la llegada de los comandos de trabajo, porque, como recuerda Hermann Langbein, desfilando en filas de a cinco a un paso regular es más fácil contar a los detenidos. Los músicos, generalmente, forman parte de esos comandos a los que se unen una vez su labor como intérpretes ha llegado a su fin. La música debía incitar al trabajo, siguiendo el eslogan de los campos: *Arbeit macht frei* [El trabajo hace libre]. Una ironía que, sin duda, era sentida por los

prisioneros obligados a su pesar a seguir con su paso el ritmo que la música impone.

> *Arbeit macht frei*: un viejo lugar común de la eficiente civilización occidental servía de máscara al campo. A los que llegaban, procedentes de todos los países ocupados de Europa, aquellas palabras les sonaban como el tenebroso estribillo de un pedagogo sádico.[56]

A la incongruencia de ese eslogan en las puertas de los campos se responde con algunas composiciones como el *Canto de Dachau* (1938), con música de Herbert Zipper y texto de Jura Soyfer.

Refiriéndose a su primera jornada en el campo Primo Levi escribe:

> Una banda empieza a tocar junto a la puerta del campo: toca *Rosamunda*, la famosa canción sentimental, y nos parece tan extraño que nos miramos sonriendo burlonamente; surge en nosotros un amago de alivio, puede que todas estas ceremonias no sean más que una payasada colosal al gusto germánico. Pero la banda, al terminar *Rosamunda*, sigue tocando otras marchas, una tras otra, y he aquí que aparecen los pelotones de nuestros compañeros que vuelven del trabajo. Vienen en columnas de cinco: tienen un modo de andar extraño, inhumano, duro, como fantoches rígidos que sólo tuviesen huesos, pero andan marcando escrupulosamente el tempo de la música.[57]

Tanto el canto como la orquesta, acompañando los castigos o las ejecuciones públicas, se convertían en instrumentos de tortura. Como si *El jardín de las delicias* de El Bosco tomara vida en los campos de concentración.

La música penetra el cuerpo transformándolo, haciendo que sus líneas de sujeción sean modificadas y, en el caso de esos prisioneros cuyos cuerpos son apenas huesos, la música

puede engendrar fácilmente al autómata. Aunque para ello, es sabido, no hace falta solamente que un cuerpo haya perdido sus fuerzas. La música es susceptible de atrapar a una persona y conducirla, dulcemente, a ese lugar donde sólo ella cuenta, donde el mundo es únicamente organización sonora que pone en movimiento. Los prisioneros que vuelven del trabajo siguen el ritmo de la música porque, en sus condiciones, ya no pueden seguir su propio ritmo.

Pero no siempre la música engendra al autómata, a menudo provoca también el rechazo al ser reconocida como arma del enemigo y, sobre todo, por hacer evidente la incongruencia del mundo en el que esos prisioneros están obligados a vivir. La música, para muchos asociada al placer, pone al descubierto lo insoportable de una existencia que ha sido anulada y en la que el placer no puede por más que asumir la faz de lo falso, pues sólo pertenece al verdugo. Aun así, muchos prisioneros asisten a los conciertos de los domingos para encontrar algo de solaz. El espejo indiscreto y deformante que supone la vida en un campo nazi muestra una variedad que responde, en última instancia, al modo en que cada uno puede vivir la música. Para el músico el espejo se encuentra en su propio cuerpo, en tanto intérprete o como compositor.

Desde las fiestas de cumpleaños —que solicitan la presencia de algunos músicos—, hasta las peticiones de los jefes de los campos, como si se tratara de un programa de radio con canciones solicitadas, la música cumple un papel, pero este papel contiene demasiados pliegues. Entre ellos, algunos de los que afectan a la orquesta misma, que, a fin de cuentas, está integrada por prisioneros que enferman, que intentan escapar o sucumben por las condiciones de trabajo, o en las cámaras de gas. El mismo trabajo de orquestación cobra entonces un carácter macabro, pues, como explica Laks, la desaparición de los músicos implica «vacíos» en los acordes y, a menudo, en las partes solistas. Por ello, prosigue el compositor, componer se convierte en una labor siniestra en la que se debe atender a la salud de los músicos y a una orquestación que permita ocultar esos vacíos.[58]

La música acompaña también la muerte. Interpretada por la orquesta, o transmitida por medio de altavoces, marchas militares y músicas de danza se suman a las ejecuciones de los prisioneros. Lo que se puede escuchar se solapa con lo que no se puede mirar.

La música, en el caso de los prisioneros, tal vez sólo servía para mejorar el estado de salud de los propios músicos y, como admitía Laks, la música no ayudaba al resto a sobrevivir. La música era un engranaje del propio campo, dividida entre su capacidad para engendrar disciplina en los cuerpos, para producir placer entre los verdugos y dolor entre la mayoría de los cautivos.[59]

La música, arte abstracto por excelencia, se aviene con la extrañeza de los campos, con esos lugares que, en las primeras jornadas de los prisioneros, parecen pertenecer a otro planeta. No es posible lo que se está viendo, no es posible aceptar lo que se está viviendo y, lo único que es verdaderamente reconocible y que penetra sin permiso en los cuerpos y las mentes de los prisioneros son los sonidos que los músicos arrancan a sus instrumentos y las canciones de moda difundidas por los altavoces. Una ironía, sin duda, que causó no poco dolor. Entre la mirada y la escucha en el campo nazi hay algo más que dos mundos. Por estos sentidos, se vehicula la negativa a un reconocimiento ante lo visto que escapa a la imaginación, y la inmediatez de una música que golpea el cuerpo sin permitir la distancia. Después, la vida en los campos debía conllevar, para la propia supervivencia, una suerte de des-sensibilización, un hábito roto cuando las condiciones excepcionales, como la escucha de una melodía desde una cama del hospital, manifestaban, con toda su crudeza, ese juego de fuerzas disímil.

La música venía a urbanizar el vacío de una mirada que ya no funciona, o no puede funcionar, como organismo de comprensión.

Se podría pensar que todo esto pertenece al pasado, que, después de la Segunda Guerra Mundial, estas prácticas no fueron necesarias, pero ahora sabemos que no es así. Más bien las dos guerras parecen sentar los presupuestos que hacen posible que estas prácticas ni siquiera sean percibidas después, sino que, sencillamente, aparezcan como lo natural.

> Beethoven es el acontecimiento intermedio entre un alma vieja y reblandecida, que constantemente se resquebraja, y un alma futura y superjoven que *está llegando* constantemente; sobre su música se extiende esa crepuscular luz propia del eterno perder y del eterno y errabundo abrigar esperanzas –la misma luz en que Europa estaba bañada cuando soñó junto con Rousseau, cuando bailó alrededor del árbol de la libertad de la Revolución y, por fin, casi adoró a Napoleón–. Mas con qué rapidez se desvanece ahora precisamente ese sentimiento, qué difícil resulta hoy *saber* algo de ese sentimiento, ¡qué extraña suena a nuestro oído la lengua de aquellos Rousseau, Schiller, Shelley, Byron, en los cuales, *juntos*, encontró su camino hacia la palabra el mismo destino de Europa que en Beethoven había sabido cantar![hc]

La sinfonía es la voz de la comunidad.

La música en los campos es la voz del *Lager*. Entre las dos afirmaciones se han situado las dos guerras mundiales, pero en ellas prevalece el hecho de que sea la música la que detenta la voz. Si en la primera afirmación ese poder de la forma sinfónica no supone un ahogamiento de las voces individuales sino tan sólo la consideración de que la música expresa, de un modo

más certero, el sentir de una comunidad, en la segunda, sin embargo, se expone la capacidad de la música para acallar, para dominar. El tránsito que conduce de la primera a la segunda afirmación responde a un uso perverso de la música que hizo de ella el perfecto acompañamiento a la voz del Tercer Reich. Pero no será éste un ejercicio achacable solamente al Tercer Reich, aunque alcance con él su punto álgido.

La ambivalencia a la que se presta lo sonoro no es desmentida por su utilización en las guerras y en los campos de concentración. Lo que encierran ambos enunciados sigue siendo utilizado para hacer de la música un ejercicio al servicio de un poder al cual sólo le cambiamos el signo, aunque este cambio de signo sea fundamental. La música, y en concreto la *Novena*, aparece todavía hoy como el contrapunto al horror vivido en Auschwitz, en Vietnam.[b] Afirmar que no podemos perder el sueño de la *Novena* significará la necesidad de sostener la ambigüedad de lo musical, aunque debiera decirse la ambigüedad de los adjetivos que añadimos a los sonidos, los ejercicios de hermenéutica.

La música se mantiene en la indefinición, entre el sueño de la *Novena* y su interpretación en los campos, o a cargo de la Filarmónica de Berlín, mientras miles de hombres son abandonados a su suerte. Ciertamente, no es la música la que realiza esos actos; sin embargo, su escucha hace sentir el enaltecimiento, o el dolor, aporta o resta fuerzas vitales.

No sabemos si los ss necesitaban la música para sostener su mirada en ese mundo descarnado que eran los campos. Seguramente no hay una única respuesta. Sin embargo, el fenómeno de la *Novena*, desde su primera interpretación, pasando por la ejecución de la *Oda a la alegría* en la inauguración de los Juegos Olímpicos de 1936, mientras miles de gimnastas coreografiaban esos sonidos, arroja cuando menos un interrogante sobre la relación entre la música y su discurrir sobre ella, que encuentra durante la Segunda Guerra Mundial un lamentable campo de pruebas. Beethoven siguió planeando sobre el campo de batalla.

La imagen del Beethoven revolucionario se había extendido décadas antes de la Revolución Rusa y la devoción de Lenin

por el compositor es bien conocida y alcanza, en la descripción que Galina Serebriakova ofrece de la escucha del político, un paroxismo que en nada se aleja de la descripción de la escucha de lo sublime por la sensibilidad romántica. Todo ello no obsta para que en los años sesenta del siglo xx, en la República Popular China se considere que la obra de Beethoven y, particularmente la *Novena*, con ese último movimiento, representa los valores del capitalismo en los que se alcanzaría la justicia social sin la lucha de clases. Tal vez por ello, en 1989, la *Novena* alentaba las protestas de la plaza de Tiananmén de Pekín, mientras los tanques del ejército avanzaban.[6]

No obstante, no debemos olvidar que la *Novena* se vio y se ve reflejada en otros espejos. El 18 de marzo de 1905 Kurt Eisner organiza un concierto en Berlín en memoria de Schiller y la revolución de 1848. En este concierto, Eisner afirma, «por primera vez en la historia, la *Novena Sinfonía* de Beethoven fue interpretada por unos proletarios».[7] Asimismo, como Bonds expone, el Tercer Reich declara la *Séptima Sinfonía* como una «Sinfonía de la Victoria Nazi», aunque los comunistas de la República Democrática Alemana la considerasen como una anticipación del triunfo del proletariado. Y, ambos regímenes se apropian por igual de la *Novena*, aunque esgrimiendo diferentes razones.

Finalmente, en 1971, y a pesar de las protestas de la República Democrática Alemana, la Comisión permanente de la Asamblea Consultiva del Consejo de Europa aprueba la resolución 492, que hace del preludio a la *Oda a la alegría* el himno europeo. El arreglo es confiado a Herbert von Karajan —antiguo miembro del partido nazi y director de *Los maestros cantores* en el París ocupado—, a quien solicitan tres arreglos instrumentales para piano solo, viento y orquesta sinfónica. En 1972, la versión de Karajan es grabada con la Orquesta Filarmónica de Berlín. El mismo año, Rodesia decide sustituir su himno, «God Save the Queen» por el preludio de la *Oda a la alegría*.

Más tarde, en 1989, con la caída del muro y la reunificación de Alemania, una orquesta compuesta por músicos de las

dos partes interpreta, entre otras obras, la *Novena* a la que el director Leonard Bernstein sustituye, dada la ocasión, el término *Freude* de la *Oda a la alegría* por *Freiheit*. En 1996, la obra se interpreta en Sarajevo bajo la dirección de Yehudi Menuhin y en el 2000, en Mauthausen con Simon Rattle. Un año después, la UNESCO la incluye en su lista de la Memoria del Mundo.

Este inventario podría abarcar más puntos geográficos, fechas, coloraciones políticas y obras cinematográficas, hasta el punto que es significativo que la Beethovenfest de 2008 tuviera como tema *Macht. Musik*, que en alemán es tanto «hacer» como «poder». Pero ¿deberíamos concluir con Adorno que la *Novena Sinfonía* es el primer ejemplo de una obra destruida por su uso social? ¿O pensar más bien que en esta operación se prefigura una relación inédita con la obra de arte y el artista? El filme *Ludwig van*, con guion, dirección y arreglos musicales del compositor Mauricio Kagel, realizado como homenaje a Beethoven en el 200 aniversario de su nacimiento, da que pensar a este respecto.

La película, rodada en blanco y negro en 1969, ofrece una serie de escenas que, sin aparente conexión, reflejan la recepción de la música y la figura de Beethoven en la Europa de los años cincuenta y sesenta. Entre los colaboradores de esta película se encuentran Joseph Beuys, Linda Klaudius-Mann, Heinz-Klaus Metzger, José Montes y Victor Staub. El filme presenta a un Beethoven sordo que llega a Bonn en el Expreso de Viena para visitar la que fuera su casa. En el camino puede ver la multiplicación de su rostro pintado en las carátulas de los discos y la gente escuchando su música con los cascos. Su música forma parte de la industria cultural. Cuando finalmente llega, le abre el guía de la casa museo, el Führer. A partir de ahí, el recorrido por su casa se convierte en un viaje alucinatorio con el que Kagel muestra la recepción de la obra del gran músico. Desde la hermosa sala de música recubierta de partituras donde la notación es legible, pasando por la imagen de una bañera repleta con los bustos del músico; el debate televisivo sobre Beethoven y la interpretación de su música; el análisis del oído del

compositor, de su cráneo, de sus cuadernos de conversaciones, hasta la última escena que transcurre en un zoo mientras se escucha el coro de los prisioneros de *Fidelio*.

La música de Beethoven, con los arreglos de Kagel, se convierte en una especie de *collage* de las partituras, y forma una obra independiente de la película. La idea que siguió el compositor consistía en partir de fragmentos de la obra de Beethoven y volver a orquestarlos pensando en su sordera. De este modo, ciertas frecuencias y regiones sonoras que un sordo apenas percibe, o que percibe de modo deformado, fueron tratadas en consecuencia. Kagel opone este hacer a la ejecución perfecta de la *Novena* que la sensibilidad tardorromántica acostumbra a ofrecer. Nos recuerda con ello que esta obra es fruto de un gran músico que está casi sordo, que vive, compone y dirige una obra musical cuyos sonidos no son, seguramente, aquellos a los que nosotros dotamos de tanta significación."[1] Y es que como John Cage se pregunta en *Silence*, « ¿Son los sonidos simplemente sonidos o son Beethoven? ».

Beethoven había gestado con su música un modo expresivo nuevo. La forma musical que engendraba se presentaba para Nietzsche como una combinación de partituras que representan cada una un instante de la trayectoria dramática de la pasión. El *collage* de partituras que elabora Kagel nos habla de esa otra forma musical que supone la música pasada por la industria cultural. Desde los primeros medios de reproducción sonora y su amplificación en la radio, la música se escucha como *collage* de diferentes obras, estilos y épocas. Se trata también de una mutación de la escucha que responde a ese otro modo expresivo nuevo. La música fue el arte que, de modo preponderante, sirvió para armonizar los designios de la racionalidad técnica. El Tercer Reich fue un campo de pruebas que seguía las líneas de esta racionalidad expuesta antes sin ambages durante la Gran Guerra, pero no el único. La garganta de Goebbels selló el silencio de los soldados que volvían mudos de la guerra, pero también se introdujo en las gargantas de todos, haciéndoles articular otro discurrir. La regeneración esperada con la

música de Beethoven, después con la Gran Guerra y finalmente con el Tercer Reich, nos deja a las puertas de un mundo donde queda claro que la línea que va desde la tecnología al trabajo, a la guerra y al arte, es una y la misma.

Ludwig van de Kagel nos deja en un zoo escuchando el coro de los prisioneros de la única ópera compuesta por Beethoven, *Fidelio*. Durante las primeras representaciones, que tuvieron lugar en Viena, Napoleón había ocupado la ciudad y prácticamente todos los espectadores eran militares franceses. El coro de prisioneros que entonaba la ópera era, realmente, un coro en una ciudad tomada. También Hedda Grab-Kernmayr se debía sentir de este modo pues después de la experiencia de Theresienstadt no pudo volver a cantar, tal vez tampoco pudo volver a escuchar música. Pero realmente en ese zoo, todos acostumbramos a dejar de cantar, a lo más nos limitamos a entonar los estribillos de moda que las grandes gargantas de los medios repiten. En ese zoo, todos podemos formar parte del coro, aunque el silencio sea atronador. Pero ¿dónde están los franceses?; ¿dónde están los espectadores que han invadido la ciudad? Parecen ausentes, como en los cuadros de Goya, pero están por doquier, pues somos todos coro y espectador en ese *collage* que adopta la escucha y la mirada después de las dos guerras.

1 Citado en Buch, E., *La Neuvième de Beethoven*, Paris, Gallimard, 1999, p. 205; Schrade, L., *Beethoven in France. History of an Idea*, New Haven, Yale University Press, 1942, pp. 135-136; 194; 243; 205; Bonds, M. E., *Music as Thought*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 91.

2 Como Alfred Einstein expone, su obra no pretende la distracción de los oyentes sino que se dirige a un público imaginario. Einstein distingue dos categorías en la obra del músico: las obras destinadas a un auditorio y las que, como las sonatas y los últimos cuartetos, son una suerte de monólogos en los que el oyente está «admitido». En *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 1994, (1959), p. 24.

Cfr. Beker, P., *Die Symphonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1918 en Bonds M. E., op. cit., p. 67, y para esta temática pp. 92-99. Para Adorno, la sinfonía se desvela como cuerpo mediante el proceso sinfónico y ese cuerpo es su esencia social. Cfr. Adorno, Th. W., *Beethoven. Filosofía de la Música*, (Fragmentos y textos ed. de Rolf Tiedemann), Madrid, Akal, 2003, pp. 107-108. Trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz.

Aunque Adorno es crítico con la idea de que la música se realiza fundiendo a los hombres en una comunidad. Cfr. Adorno Th. W., «Kritik des Musikanten», in *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963

3 Hoffmann, E. T. A., *Écrits sur la musique*, Lausanne, L'Age d'homme, 1985, p. 40 y Wagner, R., *Novelas y pensamientos*, Valencia, ed. Labor (sin fecha), p. 128. Trad. de Vicente Blasco Ibáñez

4 Cfr. Nietzsche, F., *Richard Wagner in Bayreuth*, in KSA 1, op. cit. Se ha citado aquí de la traducción española, *Consideraciones Inactuales. Richard Wagner en Bayreuth*, Buenos Aires, Prestigio, 1970, vol. 1, p. 830. Trad. de Pablo Simón.

Para Mendelssohn, ver Alfred Einstein, op. cit., p. 12. Respecto a la cita, cfr. *Humano demasiado humano*, 153.

5 Cfr. Cook, N., *Beethoven. Symphony n.º 9*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (1993), p. 67.

6 Cfr. Bonds, E., *Music as Thought*, op. cit., p. 33. El texto de Kanne está citado por N. Cook, op. cit., p. 27. Le añadiríamos, en lo que se refiere al Tercer Reich, el modo en que según Victor Klemperer el término *Weltanschauung*, empleado con anterioridad, reemplaza al de filosofía y el uso reiterado de términos como «innombrable», «inimaginable» o «espacio» presentado siempre como lo ilimitado. Cfr. Klemperer V., *LTI, la langue du*

III Reich. Paris, Albin Michel, 1996 (1975), pp. 139-140; 279-289. Trad. de Elisabeth Guillot [hay traducción al español de Adan Kovacsics, Barcelona, Minúscula, 2005]; Beethoven, *Briefwechsel: Gesamtausgabe*, Munich, G. Henle, 1996-2001, vol. II, 274, carta n.º 585.

7. Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*. Complemento del Libro III, cap. XXXIX *De la metafísica de la música*, Madrid, La España Moderna, pp. 139-140. Trad. De Ovejero Mauri. Whilhelm Furtwängler señala que en la obra de Beethoven convergen la lógica musical y la lógica de la evolución espiritual, es decir, la transición de un estado de ánimo a otro y el sucederse de los distintos movimientos en la obra. Cfr. Furtwangler, W., *Conversaciones sobre música*, Barcelona, Acantilado, 2011, pp. 47-48. Trad. de J. Fontcuberta.
8. Aunque la música siempre se mueva en un ámbito que puede considerarse abstracto, el hecho de asignarle un simbolismo espiritual preciso impedía que se diera esta espiritualidad. Esta sólo es posible cuando lo sublime entra a formar parte de la expresión sonora.
9. Cfr. Applegate, C., « How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century », *19th Century Music* 21, 1988, pp. 293-296.
10. Nietzsche, F., *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*, KSA 7, 8 [62]. Para la *Novena* como límite de la música absoluta, cfr. Wagner, R., *Das Kunstwerk zu Zukunft* (1849) in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, III, Berlin y Leipzig, ed. de Wolfgang Golther, 1914, pp. 100-101. Respecto a la interpretación nietzscheana de Wagner cfr. *Fragments posthumes I*, pp. 373, 405. Las obras de Wagner en torno a los años cincuenta son *Arte y revolución* (1849); *La obra de arte del futuro* (1850) y *Opera y drama* (1851). Por lo que respecta a la *Gesamtkunstwerk* [Obra de arte total] entendida como celebración comunitaria se debe recordar que, aunque se trate de una concepción profusamente citada, apenas es utilizada por su autor y no deja trazas en su obra. Los ejemplos que a este respecto se podrían ofrecer se reducen a la segunda parte del tercer acto de *Los maestros cantores* y a la concepción del *Festspielhaus* de Bayreuth. Cfr. Merlin, Ch., « Richard Wagner et le concept de *Gesamtkunstwerk* », en *Ateliers*, n.º 20, *Le Mélange des arts*, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle, 1999, pp. 17 y 24.
11. Cfr. du Closel, A., *Les voix étouffées du III Reich*, Paris, Actes Sud, 2005, pp. 103 y 266.
12. Pellegrini, A., « Musik der Jazz-Zeit », en *Bayreuth Blätter*, 1927, pp. 25-26 y Pfitzner, H., en « *Die neue* Ästhetik der musikalischen Impotenz », en *Gesammelte Schriften*, vol. 2, 1926, p. 115.
13. Cfr. Buch, E., « Beethoven y el Tercer Reich: perfil de un titán conservador », en *La Música del Tercer Reich. De Bayreuth a Terezín*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, p. 55 (Paris, Cité de la Musique, 2004). Catálogo de la exposición homónima realizada en Fundació Caixa Catalunya, La Pedrera, del 26 de febrero al 27 de mayo de 2007.
14. Cfr. Brecht, B., *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1984, p. 89.

[i] Cfr. Huynh, P., «[illegible] más oscuros los violines…», El Tercer Reich y la música en *La Musica y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin*, óp. cit., p. 12.

[ii] Cfr. Schjeldahl, P., «The Hitler Show: The Jewish Museum Revisits the Nazis», *New Yorker*, 1 de abril de 2002, p. 87 y Spotts F., *Hitler and the Power of Aesthetics*, Woodstock y Nueva York, The Overlook Press, 2009 (2002), p. 271.

[iii] Richard, L., *Le nazisme et la culture*, Editions Complexe, 2006 (1988, revisada), pp. 188, 193. La cita de Hitler se encuentra en Michaud, E., *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 61. En el mismo sentido, este extracto de una carta de Goebbels a Furtwängler:

«La politique est, elle aussi, un art, peut-être même l'art le plus élevé et le plus large qui existe, et nous, qui donnons forme à la politique allemande moderne, nous nous sentons comme des artistes auxquels a été confiée la haute responsabilité de former, à partir de la masse brute, l'image solide et pleine du peuple». Cit. en Feneyrou L. (ed.), *Résistances et utopies sonores*, Paris, Centre Documentation de la Musique Contemporaine, 2005, p. 11, «Introduction»

[iv] Citado en Richard, L., op. cit., p. 305.

[v] Cfr. du Closel, A., op. cit., p. 172.

[vi] Cfr. Spotts, F., óp. cit., pp. 274-275.

[vii] Citado por du Closel, óp. cit., p. 112. Para Otto zur Nedden, cfr. Dumling, A., «Norma y discriminación. las Jornadas Musicales del Reich y la exposición "Música degenerada"», en *La música del Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin*, óp. cit., p. 122.

[viii] Cfr. Dumling, A., op. cit., p. 122 y Schnapper, L., óp. cit., p. 29.

[ix] Cfr. Spotts, F., óp. cit., p. 272.

[x] Cfr. Köhler, G., «Modernidad y tradición en la escenografía operística entre 1920 y 1945», en «El Tercer Reich y la música» en *La Musica y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin*, op. cit., p. 92.

[xi] Esta obra pone en escena el duelo entre cantantes por el amor de una joven. Los cantores son artesanos organizados en diferentes corporaciones que se dan reglas rígidas de métrica y construcción melódica. Si se producen transgresiones a las reglas son amonestados por un censor. La ópera muestra el conflicto entre uno de estos censores, que a su vez es también participante del torneo, Beckmesser, y el poeta Walther von Stolzing. Se representa con ello la lucha entre la necesidad de renovación artística y la crítica que pretende mantener los modelos asentados. Hans Sachs, cantor de gran renombre y representante del término medio en lo que a composición e interpretación se refiere, mediará entre las dos figuras dando la victoria al joven poeta. Se ha querido ver en Beckmesser, siguiendo a Adorno, características que alimentan el antisemitismo de la obra. No obstante, y a pesar del antisemitismo que puede emanar la obra, al parecer el nombre pensado por Wagner para este personaje fue primero Hans Lick, aludiendo con él al crítico Hanslick que rechazaba las innovaciones wagnerianas. Cfr. Adorno, Th. W., *Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis y antisemitismo*, Barcelona, Ed. Voces y Culturas, 2003, p. 93.

26. Nietzsche, F., *Jenseits von Gut und Böse*, KSA 5, op. cit., VIII, & 240.
27. Cfr. Buch, E., «Beethoven y el Tercer Reich: perfil de un titán conservador», op. cit., pp. 51-52.
28. Albert Speer, citado por Simon Laks en *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Cerf 2004, pp. 99-100. Trad. de Laurence Dyèvre.
29. Para la cita cfr. Mosse, G. L., *La cultura nazi. La vida intelectual, cultural y social en el Tercer Reich*, Barcelona, Grijalbo, 1973, p. 354. La referencia a la ecología en Richard, L., op. cit., p. 119-121 y Ayçoberry, P., *La société allemande sous le III Reich*, Paris, Seuil, 1998, p. 185. Para Anson Rabinbach, la creación de este Oficio de la Belleza para el Trabajo supone un ejemplo del culto a la productividad y la eficiencia que borra el primer tradicionalismo exhibido en el origen por la ideología nazi. Cfr. «The Aesthetics of Production in the Third Reich», *Journal of Contemporary History*, 11 (1976), p. 44
30. Citado en Rabinbach, A., op. cit., p. 51 («In the future there will be only one more nobility, the nobility of labour», this shows that the proletarian colouring of the concept «labourer» and the fighting attitude toward another rank has been extinguished. Accordingly, all literary attempts to construct a proletarian culture have become pointless and forgotten. There is only one culture and one life form, that of the German people. It is clear that from all the efforts to transform the plant into a cell of community life, a life style of the German worker must emerge).
31. Junger, E., *El trabajador*, op. cit., p. 190. Respecto a la fusión de arte y trabajo en el ámbito del arte contemporáneo, ver el espléndido ensayo de Octavi Comeron, *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*, Madrid, Trama, 2007.
32. Cit. por Lefebvre, N., «La enseñanza musical en el Tercer Reich: la perversión de un modelo», en *La música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin*, op. cit., p. 129.
33. Carola Stern cit. en Rathkolb, O., «La música, "arma milagrosa" del régimen nacionalsocialista», en *La Música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin*, op. cit., p. 160.

Siguiendo la tipología histórica del repertorio musical nacionalsocialista, Jurgen Schebera distingue cuatro grandes tipos de canciones:

Las canciones de la primera etapa nacionalsocialista, caracterizadas por su falta de originalidad respecto a texto y música. Este repertorio se nutre en gran medida, de canciones populares y patrióticas del siglo precedente.

Canciones de asalto y combate de las SA (1926-1933), que para dar una imagen revolucionaria adoptan los cantos obreros más populares. Así de «La Internacional» surgió la «Hitlernacional».

Cantos de afirmación y adhesión (1933-1939), que surgen predominantemente, en las organizaciones del régimen como La Fuerza por la Alegría o las Juventudes Hitlerianas.

Canciones de los soldados (1935-1945), con cantos diferenciados para cada una de las unidades del ejército. Cuando la *Wehrmacht* entra en combate por primera vez, con motivo de la participación de la Legión Cóndor en la Guerra Civil Española (1937), se componen canciones especiales para cada campaña militar. Cfr. Schebera, J., «"Haced añicos el Frente Rojo..."

Una breve aproximación a las canciones de combate nacionalsocialistas», en *La Música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezín*, óp. cit., pp. 176-183.

34 Cfr. Schnapper, L., «Qu'est-ce que la musique "dégénérée"?», en *Résistances et utopies sonores*, óp. cit., p. 30.

35 Cfr. Spotts, F., óp. cit., p. 279.

36 Du Closel, A., óp. cit., p. 81-86.

37 Cfr. Meyer, M., «A Musical Facade for the Third Reich», en *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Stephanie Barron (ed.), Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1991, p. 171.

38 En F. Spotts, *Bayreuth: una historia del Festival Wagner*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994 (versión inédita en español, cedida por el traductor en http://www.archivowagner.info/2000fs-vi.html). El filme *Stukas* de Kart Ritter (1941) presenta la guerra en forma de opereta bélica acompañada con la música de Wagner. Cfr. A. Guyot y P. Restellini, *L'art nazi*, Bélgica, Ed. Complexes, 1996, p. 199.

39 Cit. en G. L. Mosse, óp. cit., p. 171.

40 Viktor Klemperer explica que en 1934 Goebbels enuncia en el «Congreso [del Partido] de la fidelidad» que, como ya hiciera Martin Lutero, es preciso hablar la lengua que el pueblo comprende (*dem Volk aufs Maul sehen*). Cfr. *LTI. la langue du IIIe Reich*, op. cit., p. 299.

41 Cit. en Walter, M., «El jazz y la música ligera como instrumentos de la propaganda nazi», en *La Música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezín*, óp. cit., p. 166.

42 Klemperer, V., op. cit., p. 44. («Le Tambour fut ma première rencontre bouleversante avec le national-socialisme qui, jusqu'ici, malgré sa propagation, m'était apparu comme le fourvoiement passager et sans conséquence d'adolescents insatisfaits. Ici je vis, pour la première fois, le fanatisme sous sa forme spécifiquement nazie, à travers cette figure muette, et pour la première fois, la langue du Troisième Reich s'imposa à moi»). Para el resto, ver pp. 326, 327; 285; 287 y Guyot, A.; Restellini, P., óp. cit., p. 202.

43 Ed. n.º 138, p. 1154 («Toute la force séduisant d'Hitler est dans sa voix timbrée, qui trahit immédiatement l'Autrichien par l'intonation et l'inflexion [...] Cette voix domine et enfole les foules: elle les trempe allègrement dans les vision mélodramatiques d'un avenir céleste [...]»). Cfr. asimismo, Klemperer, V., óp. cit., pp. 68 y 86 y Brasillach, R. citado por Guyot y Restellini en op. cit., p. 37.

44 Cit. en Reichel, P., *La fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 152. Trad. de O. Mannoni. («Jadis, vous avez entendu la voix d'un homme, elle a frappé votre cœur, elle vous a réveillés, et vous avez suivi cette voix. Vous l'avez suivi pendant des années sans même avoir vu à qui elle appartenait... que vous m'ayez trouvé parmi tant de millions de personnes, c'est le miracle de notre siècle! Et que je vous ai trouvés, c'est la chance de l'Allemagne...»).

45 Cfr. Adorno, Th. W., *Ensayos sobre la propaganda fascista*, óp. cit., pp. 16-17; 46; McLuhan, M., *Understanding Media*, Nueva York, McGraw-Hill Book Company, 1964; la referencia al discurso de Goebbels en 1933 en Ayçoberry,

P., óp. cit., p. 87; respecto a De la Rochelle, cfr. Lepeniens, W., óp. cit. p. 53. Horckheimer y Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard 1974 (1944), p. 168. Trad. de Eliane Kaufholz.

46. Lepeniens, W., óp. cit., p. 8.
47. Kendall, R., «Music for the Armed Services», *The Musical Quarterly*, vol 31, n.º 2 (Apr., 1945), p. 142.
48. Kertész, I., *Un instante de silencio en el paredon. El holocausto como cultura*, Barcelona, Herder, 2002, pp. 66 y 88. Trad. de Adan Kovacsics.
49. Himmler, citado en J.-L. Nancy, «La représentation interdite», en J.-L. Nancy ed., *L'art et la memoire des camps. Representer, exterminer*, Le genre humain n.º 54, Paris, Seuil, 2001, p. 27 («Vous, dans votre majorité, vous devez savoir ce que c'est que 100 cadavres, l'un a cote de l'autre, ou bien 500 ou 1000. D'avoir tenu bon, et en même temps, à part quelques exceptions causées par la faiblesse humaine, être restés des honnêtes hommes, c'est ce qui nous a endurcis. C'est une page de gloire de notre histoire qui n'a jamais ete ecrite et qui ne le sera jamais [...]») Amery, J., *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud 1995, pp. 43-44. Hay traducción al español de Eduardo Aznar Anglés, Valencia, Pre-Textos, 2001; Rousset, D., *Les jours de notre mort II*, Paris, Hachette, 1993, p. 235.
50. Levi, P., *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1995 (1958), p. 206. Trad. de Pilar Gómez Bedate.
51. Quignard, P., *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 230-231.
52. Levi, P., óp. cit., p. 54. Hay traducción al español de Margarita Martínez, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2012.
53. Laks, S., óp. cit., p. 23. («Car ce n'est pas un livre sur *la musique*. C'est un livre sur *la musique dans un camp de concentration nazi*. Je pourrais dire aussi: sur *la musique dans un miroir déformant*») La música en los campos había sido utilizada en su origen como instrumento de reeducación de los opositores al regimen. Se les obligaba a cantar en grupo los himnos nacionalsocialistas y a escuchar emisiones radiofónicas de musica de Wagner. Cfr. Fackler, G., «La musica en la vida cotidiana de los campos de concentración», en *La Musica y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin*, p. 234.
54. Cfr. en Klemperer, V., op. cit., p. 322.
55. Cfr. Buch, E., *La Neuvième de Beethoven*, óp. cit., p. 252.
56. Langbein, H., *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris, Fayard, 1975, p. 125. «Con el comienzo de la guerra, la situación en los campos empeora de forma notable y se impone la obligación de cantar en el trabajo. De hecho, se podía llegar a identificar a algunas unidades de trabajo en función de las canciones que entonaban». Ramos, F., *Musica en el Lager: creación y aniquilamiento*, www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/Articulo1.htm (22/07/2011).
La cita reproducida pertenece a Pappalettera, V. y L., *Los sastres tienen la palabra*, Barcelona, Laia, 1972 (1969), p. 20.
57. Óp. cit., p. 31. Cfr. también, Laks, S., óp. cit., pp. 31, 53 y 130.
A diferencia de las canciones que, espontáneamente y en grupo, los campesinos entonaban mientras realizaban sus labores, esta música se impone

como lo haría después la música de oficina diseñada para mejorar el rendimiento de los trabajadores.

58 Laks, S., óp. cit., p. 63.

59 Cfr. Laks, S., óp. cit., pp. 131-133. Pascal Quignard en *La haine de la musique* llega a afirmar: «La musique est le seul, de tous les arts, qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945. Elle est le seul art qui ait été requis comme tel par l'administration des *Konzentrationslager*. Il faut souligner, au détriment de cet art, qu'elle est le seul art qui ait pu s'arranger de l'organisation des camps, de la faim, du dénuement, du travail, de la douleur, de l'humiliation, et de la mort», op. cit., p. 197.

60 Nietzsche, F., *Jenseits von Gut und Bose*, op. cit., VIII, & 245.

61 Maynard Solomon escribe: «Si perdemos el sueño de la *Novena*, no queda contrapunto contra Auschwitz y Vietnam en tanto paradigma de las potencialidades de la humanidad» («If we lose the dream of the *Ninth Symphony*, there remains no counterpoise against Auschwitz and Vietnam as a paradigm of humanity's potentialities»), en Cook, N., óp. cit., p. 437.

62 Galina Serebriakova describe de este modo la escucha de Lenin de la Coral de la *Novena* en el Teatro Bolshoi de Moscú, el 20 de febrero de 1921: «When the choir and soloist began singing the "Ode to Joy", I leaned forward on the loge rail and I saw his elegant, tightly drawn face turn pale. He was entirely swept up into the power of the symphony whose triumphant, victorious sounds filled the huge hall, burst through the stone walls, and ascended to the heavens. Exultant, life-affirming chords crowned the finale and the music the magical spell of Beethoven's great composition still lingering in the air, Lenin regained consciousness, as it were, rose from his seat, affably bowed to the audience and, making way for Nadezhda Konstantinovna, exited the hall» *The Beethoven Journal*, vol. 18, n.º 2, 2003. Para la referencia a la República Popular China, cfr. Cook, N., op. cit., pp. 95-96.

63 Cit. en Buch, E., *La Neuvieme de Beethoven*, op. cit., p. 190. El papel de la *Novena* para la formación del proletariado aparece asimismo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, donde el protagonista recuerda cómo su padre le hablaba de los obreros que llevaban a sus familias a escuchar la *Novena Sinfonía* el domingo «en vez de embrutecerse en misas». En óp. cit., Buenos Aires, Losada, 2004 (2.ª ed.), pp. 115-116.

64 En una entrevista a propósito de *Ludwig van* Kagel expone: «Porque precisamente a causa del pasado hemos padecido muchos males: se ha mezclado la estética con la moral, la ética con la lógica propia del teatro. Y lo que yo hago es un análisis despiadado de la cosa...». En entrevista con Jean-Michel Damian, Mauricio Kagel, *Tam-Tam. Monologues et dialogues*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

SOÑANDO CON MICKEY MOUSE

«El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tienen un mundo en común, los que sueñan tienen uno cada uno. Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de representaciones del mundo onírico que a través de creaciones de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey que hoy da la vuelta al mundo».

WALTER BENJAMIN

La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

ROSTROS EN SERIE

La mirada se desliza por los rostros fotografiados en blanco y negro de unos niños. Son sesenta fotos de carnet que responden a un posado. Algunos rostros aparecen más borrosos pero todos parecen felices, aun cuando el gris predomina. Desconocemos sus nombres aunque, si nos fijamos, descubrimos unos números inscritos a modo de pie de foto. La distancia que impone la fotografía en blanco y negro se llena de preguntas: ¿quiénes fueron esos niños? ¿Qué lengua o lenguas hablaban? ¿Se conocían entre ellos? Sus rostros fotografiados sólo son el testimonio de ese número que les pertenece y al que pertenecen. Los números indican que todos estos rostros tienen algo en común, aquiera el hecho de ser numerados. ¿Para qué son numerados? ¿Para despojarlos de su nombre y borrar su identidad? ¿Para facilitar su reconocimiento en el interior de un gran grupo?

¿Para establecer algun tipo de control? El hecho de ir numerados, ¿modifica la mirada que atiende a sus rostros? Que sean sesenta y no cuatro, ¿cómo se hace sentir en el modo de mirar?

Se miran sus rostros atendiendo a sus facciones pero, sobre todo, construyendo casi inadvertidamente un nuevo pie de foto que, más allá de la numeracion, indique a qué o a quién pertenece la potestad de otorgar estos números.

Llegan las imágenes de los campos de concentración y de los números que los prisioneros llevaban tatuados en la piel. La imaginación recorre el sistema carcelario y tantas películas que, ya confundidas con lo real, muestran los rostros de los presos con sus trajes a rayas y sus números al pie de la fotografía o cosidos a sus trajes. Y del sistema carcelario se pasa a los documentos de identidad, a las tarjetas de crédito, a los carnets de socio de las bibliotecas, de los complejos deportivos, a

los códigos de barras... Todos tienen en común formar parte de esa labor que convierte en automático el procesamiento de una gran cantidad de información. Su origen es conocido, es el sistema creado por Herman Hollerith quien, en 1896, funda Tabulating Machine Company, que después de alguna fusión y cambio de nombre, con Hollerith retirado, se convierte en la Internacional Business Machines Corporation (IBM).

Desde la llegada de Hitler al poder, IBM colabora con el régimen organizando, en 1933, el censo que ofrece una primera información sobre los judíos. La filial alemana de IBM, la Deutsche Hollerith Maschinen Gesellschaft (Dehomag), se esforzó en proporcionar al Tercer Reich las soluciones adecuadas para almacenar y manejar la información sobre los ciudadanos: su origen, dirección, cuentas bancarias, etc. Es el mismo sistema que en los campos de concentración se utilizaba para conocer al momento la procedencia de los detenidos, la causa de su estancia allí y la clasificación a la que eran sometidos.[1]

De las primeras tarjetas perforadas de Hollerith para elaborar el censo de la población a los códigos de barras compartidos por los ciudadanos y los objetos de consumo, se recorre una misma línea. No sabemos si las fotografías de esos niños forman parte de esa línea. Por mucho que la mirada recorra esas fotografías, no sabremos en qué categoría colocar esas imágenes. Solamente la información añadida de que estos rostros fueron asociados y vueltos a fotografiar por Christian Boltanski en 1972, y que el título de la obra es *Les 62 membres du Club Mickey en 1955, les photos préférées des enfants*, nos dota ahora de otra mirada.

Conocemos entonces que esos niños no pertenecían a un campo de concentración, que eran fans de Mickey Mouse y que ser miembros del Club seguramente les haría sentir muy felices. Incluso sabiendo ahora qué es lo que los une, el presentarlos como una serie arroja sobre ellos un cierto aire de indiferenciación, como si se tratara de unos pocos rostros que se van repitiendo y que van adquiriendo pequeños detalles, casi imperceptibles. Los rostros actúan como presencia y ausencia al mismo tiempo, como ocurre cuando uno contempla la imagen

de algún antepasado, incluso de alguien querido a quien apenas se reconoce en una fotografía antigua. Y estos rostros ejemplifican la forma en que el propio rostro desparecerá de la memoria, será borrado. Ese modo de presentar unos rostros en serie recuerda la mirada que las serigrafías de personajes famosos de Andy Warhol imponen. Presencia y ausencia, repetición y diferencia...

EL PASEO DE LA MERCANCÍA

Mirada y sistemas de control concuerdan para gestionar las masas. Estas masas humanas se agolpan en las ciudades para servir de mano de obra; se concentran en la guerra y, finalmente también, en el tiempo de ocio que continúa la planificación del trabajo. Aparecen las primeras actividades masivas: el concierto, el cine y también la exposición universal.

Las exposiciones universales glorifican la puesta en circulación de la gente y las mercancías. Fueron, en palabras de Walter Benjamin, esos «lugares de peregrinaje de la Mercancía fetiche».

La mirada se pasea por las salas de una gran exposición en la que se exhiben desde los últimos modelos de armas de guerra hasta lo más representativo del arte contemporáneo. Es la Gran Exposición de los Trabajos Industriales de todas las Naciones [Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations] de Londres de 1851, la primera Exposición Universal. Presentada como una loa al progreso que evidencia el predominio de la industrialización inglesa, esta exposición es anunciada el 21 de marzo de 1850 en la Mansion House por el príncipe consorte con estas palabras:

> Nadie que haya prestado atención a los rasgos peculiares de la era presente dudará, ni siquiera un instante, que estamos viviendo un período de transformaciones maravillosas que tiende a realizar rápidamente aquella gran finalidad a la que apunta toda la historia: la realización de la unidad humana [...]. Por otro lado, el gran principio de la división del trabajo, que puede ser entendido como el motor de la civilización, se está extendiendo a todas las ramas de la ciencia, la industria y el arte.[2]

La fraternidad que entonaba el último movimiento de la *Novena* de Beethoven no se cumplió, como tampoco esa unidad a la que el príncipe alude. Pero el motor de la civilización siguió rotando y los métodos traídos por la industrialización se extendieron al ámbito científico y artístico. El propio edificio de la exposición es fruto del recurso masivo de la prefabricación y la estandarización con módulos únicos de vidrieras.

En esta exposición, la mirada se enreda entre la maquinaria agrícola o industrial, las armas de guerra, las máscaras o las obras de arte. ¡Hay tanto para ver! La mirada, como relata Joan Illas i Vidal en la descripción que publica de la exposición, va del vértigo al éxtasis, y de éste al vértigo de nuevo.

El edificio que la acoge, el Crystal Palace diseñado por Joseph Paxton, consiste en una gran estructura de hierro y cristal en las que se aúnan la sensación de pesadez y la mirada que atraviesa, la transparencia que aligera el material. El cristal devuelve al ojo una tactilidad fría que irá dejando su poso sobre la gran variedad de objetos allí presentados. La fragilidad del cristal anuncia la era de lo efímero, que se plasmará en los pabellones de tantas exposiciones universales desde entonces. El visitante se dispone a percibir cómo rotundidad y fragilidad se aúnan en el Palacio de Cristal, anunciando la movilidad de un tiempo y espacio que dejarán de ser percibidos como absolutos.

Después de superar la perplejidad sentida al entrar en ese vasto espacio, el visitante se habituará a ir comparando y, quizá, apreciando lo expuesto. La gran variedad de objetos que componen la exposición puede producir una suerte de *tabula rasa*. El carácter público de los objetos los sitúa a un mismo nivel, estimulando la mirada que recorre la exposición. Por el simple hecho de estar allí, todo lo expuesto parece tener un cierto aire de parentesco. Aunque la diversidad de países aporta todavía manifestaciones dispares, su inclusión en un mismo espacio los recubre de ese algo para ver, para ser exhibido, que modifica radicalmente la percepción del objeto. Un arma de guerra y una escultura establecen su relación a través de una mirada que termina recubriendo el arma con la pátina

del arte. Podría ocurrir también que la escultura mostrara de pronto su carácter ofensivo, pero lo que ocurrió mayoritariamente, ahora lo sabemos, fue la transposición del modo de mirar artístico al resto de los objetos. Será ese modo de mirar el que Marcel Duchamp ponga al desnudo cuando presente su *Fuente* a concurso, abriendo una brecha tremenda en la forma de entender y percibir una obra de arte.

A la nivelación de lo visto responde la supuesta confusión de clases sociales que visitan la exposición. Las tarifas fueron rebajadas por dos veces en el transcurso de la exposición, y además existían diferentes tarifas en función del día en que se realizaba la visita. De este modo, las clases populares pueden gozar de los entretenimientos de la clase burguesa y, lo que es más importante, así se incorporan al modo de vida que esa historia del progreso propone. ¡Bienvenidos al universo mercantil!

La mirada que se pasea por la Gran Exposición entra en resonancia con el sentir de ese hombre de las muchedumbres del que habla Baudelaire; el hombre que se adentra en la muchedumbre como «en una inmensa reserva de electricidad» y que puede ser comparado con «un espejo tan inmenso como esta muchedumbre; un caleidoscopio dotado de conciencia...». Este hombre, como aquel visitante, recarga su sensibilidad en esos espacios reflejando, al mismo tiempo, la gran variedad y fugacidad de elementos que se disponen ante sí. Pero, de hecho, no se trata tanto de que esos objetos se expongan ante sí, sino de que el visitante entre en ellos, los penetre siquiera un instante antes de pasar al siguiente objeto. El hombre de las muchedumbres y el visitante son el mismo hombre, grandes espejos bruñidos en el fuera de sí, en lo que se podría denominar pura exterioridad. Estos hombres forjan el espejo en el que se refleja el cambio de signo del sentido de la experiencia y, con él, el paso a una estetización que se reconoce en la mirada que se deposita sobre la maquinaria de la guerra y que se amplifica con la Gran Guerra, el nazismo y el resto de totalitarismos, pero que, desde finales del siglo XIX, ya se empezaba a gestar en la mirada de cualquier ciudadano de las grandes urbes.[4]

La estetización de la guerra entonada por los futuristas es una prolongación perversa, si se quiere, de esa transformación de la sensibilidad y, por ende, de la experiencia que se produce con la coincidencia necesaria entre el desarrollo tecnológico y la aparición de las masas. La loa de Luigi Russolo a los ruidos de la ciudad y de la guerra se encuentra ligada a un cambio de sensibilidad en el que la causa de estos ruidos es manifiesta: el paso de sonidos producidos por instrumentos musicales a toda una ciudad que suena de otro modo gracias al desarrollo de la técnica. En todas las épocas las ciudades se habían considerado ruidosas, es cierto, pero es a comienzos del siglo xx cuando estos ruidos son valorados positivamente uniéndolos a la idea de progreso.

La idea de progreso, ese «fanal oscuro» del que habla Baudelaire, proyecta sus sombras sobre la manera en que a partir de ahora es preciso sentir la experiencia. Todo debe ser regido por la novedad. Se impone el cambio perpetuo y la destrucción, como en la guerra, símbolo por excelencia del progreso. La percepción tendrá que aprender a saltar hasta que llegue el momento en que el hábito haga de ella una fina película en la que todo se imprime en el mismo momento que ocurre, aunque sea sólo para ser borrado inmediatamente y dar paso a la siguiente impresión. El posterior desarrollo de las Exposiciones Universales ejemplifica este proceder.

La mirada que se pasea por la Gran Exposición, perpleja primero y ávida después, es la que resuena en la mirada del hombre de las muchedumbres. Una multitud de 42 831 personas visitaba diariamente esta exposición. Esa mirada, que ahora es acogida en un solo espacio cerrado, se extenderá después a la convergencia de la gran exposición con el parque de atracciones.

La Exposición Universal de París de 1867, celebrada en un gran parque, cuenta con más de cincuenta mil expositores —entre los que se encuentran el pabellón del chocolate Suchard o la cerveza austriaca Schwartzer—, y un parque de atracciones. En 1889, será otra Exposición Universal en París la que, con la Torre Eiffel como símbolo del progreso en Francia, se

convierta en un gran parque de atracciones que acoge a miles de visitantes que no dudan en ascender por sus más de doscientas escaleras para obtener una vista aérea de la ciudad. En 1900, otra Exposición Universal en la misma ciudad cuenta, entre otras atracciones, con un gran globo celeste de 50 metros de diámetro. En esta exposición, el español Eugenio Cuadrado Benéitez presenta su «excitador eléctrico universal», un aparato que obtenía rayos x Roetgen a través de la electrostática. El invento obtiene la Medalla de Oro. Otra de las medallas sería para las sopas Campbell, que, desde entonces, la incluirán en su publicidad.

Las exposiciones coinciden con la fundación de grandes almacenes como las Galeries du Printemps o los Grands Magasins du Louvre, ambos de 1855. Lugares de masas, espacios de gestión en los que se debaten también las relaciones entre la masa y la criminalidad, como en el II Congreso Internacional de Antropología Criminal que tiene lugar en París en 1889, en el marco de la Exposición Universal.

Posteriormente, llegarán los parques temáticos como el de Henry Ford en 1933, y el paradigmático Disneylandia, que, en el mismo año de su inauguración, 1955, acogió a un millón de visitantes. En el presente, lo sabemos, todo puede convertirse en un parque temático: los cascos históricos de las grandes ciudades, los monumentos singulares, los lugares de moda o un tornado; son los llamados parques temáticos abiertos en los que todos participamos.

Como visitantes de un gran parque temático que puede ser la propia ciudad, el espejo de los hombres se va opacando, fatigado por la ingente cantidad de reflejos que a cada paso es preciso proyectar. Transformarse en espejo es el mejor modo de mostrar ese fuera de sí, la ausencia de la que la imagen en el espejo es la prueba. Lo reflejado también forma parte del especular. La cambiante continuidad de las imágenes que se reflejan denota esa avidez por lo nuevo que, desde hace algo más de un siglo, sienten los hombres-espejo. Se trata de lo que Walter Benjamin diagnosticó como fatiga de la cultura y del hombre,

como una pobreza de la experiencia que responde al haber hipotecado la herencia de la humanidad a cambio de lo actual. Forma parte de la misma fatiga que sentían aquellos soldados que, después de la Gran Guerra, volvían mudos, aunque su expresión es sin duda de otro signo. A los soldados se les quebró el espejo, como les debió de ocurrir también a los habitantes de las ciudades que fueron masacradas durante las dos guerras mundiales, o a los prisioneros de los campos. Pero rápidamente, en esas mismas ciudades, aquellos que los esperaban debieron de sentir la necesidad extrema de reconstruir, de forjar un espejo en el que fuera posible reflejar y reflejarse con otros colores. De la afirmación de esa pobreza, como señala Benjamin, puede surgir algo nuevo.

Ciertamente, lo nuevo, lo actual, no deja de brotar, pero mantiene unas constantes: una estetización de la mirada que, desde la política, atraviesa eso que antes se denominaba la cultura. A esto le acompaña un especular incesante en el que los sueños dejaron de ser privados para ser reflejos colectivos. Benjamin lo anunció:

> A la fatiga le sucede el sueño [...]. La existencia de Mickey Mouse es uno de estos sueños de los hombres de hoy.[5]

Las fotografías de la Gran Guerra y de tantas otras guerras, las voces de la radio y Mickey Mouse o el Pato Donald vienen a ocupar el imaginario de una fatiga sin precedentes. Apropiarse del imaginario significa establecerse como imágenes preferentes entre una diversidad incesante de imágenes. No se trata de realizar una distinción entre lo real y lo imaginario, pues para los hombres-espejo sólo pueden contar las imágenes. Durante la Gran Guerra la imagen predominante fue la de la barbarie y el enemigo que la encarna. Esta es la gran coartada que permite, a partir de entonces, disfrazar la barbarie con el ropaje de la civilización.

En el imaginario de los hombres del siglo xx, el horror y la diversión comparten el mismo espacio. En los años treinta del siglo xx, niños y adultos seguían con pasión las evoluciones de los dibujos animados. Mickey Mouse se presenta en público el 18 de noviembre de 1928, como dibujo animado sonoro en *Steamboat Willie*, parodia del *Steamboat Bill Jr.* de Buster Keaton del mismo año. En 1930 pasa al papel y se extiende por Europa, resistiendo incluso la oposición de los futuristas que, como Marinetti, promueven los valores del régimen fascista en las lecturas para los jóvenes.[6]

Los dibujos animados se ofrecen a los hombres-espejo como imágenes distorsionadas y amables de la vida cotidiana y de sus sueños. Si los espejos indiscretos de Goya mostraban las miserias que los hombres escondían, estos dibujos, lejos de querer representar lo real, pretenden captar sus anhelos para dar forma a su imaginario. Para ello, siguen la línea iniciada con las fábulas morales en las que los animales servían de ejemplo a los humanos. Pero no se trata solamente de una lección moral,

sino también de la presentación de lo imposible: gatos que expanden sus cuerpos y hacen olvidar los cuerpos fragmentados de la guerra, peces-tigre, animales que se contorsionan hasta descomponerse al ritmo de la música... A los animales se suman las plantas y los objetos cotidianos, poniéndolos en movimiento de un modo que hace decir a Eisenstein que son, al mismo tiempo, «¡Y animales (u objetos), y humanos!».

Lo que muestran los dibujos animados es la apropiación que se realiza de la vida, el modo en que ésta es captada y pasada por el tamiz de unos personajes que ofrecen, con sus gestos y sus diálogos, una reescritura de la experiencia. Esta elaboración se evidencia cuando se apropian de personajes famosos como Charles Lindbergh, piloto que se había convertido en un héroe al cruzar el Atlántico solo y sin escalas en 1927.

En *Plane Crazy* (1929), Mickey Mouse y su novia Minnie se aventuran en un vuelo en el que el objetivo parece ser el beso que Mickey le da a Minnie. Después las situaciones cómicas se suceden unas a otras. La gesta de Lindbergh es reducida a lo anecdótico, mostrando con ello el modo en que el ciudadano se relacionaba y se relacionará, desde entonces, con los personajes famosos y sus gestas. *Plane Crazy* supone la esquematización de una experiencia que ha sido vaciada de contenido y expresada sólo en sus contornos.

Desde otra mirada, Bertolt Brecht en *Der Flug der Lindberghs*, pieza didáctica con música de Kurt Weill, señala la pérdida de experiencia que produjo el sensacionalismo de la proeza de Lindbergh. El entusiasmo que ésta suscitó magnificaría al personaje, idealizándolo, pero sin atender al hombre real que sufría mientras volaba de Nueva York a París.

> En el *Vuelo de Lindbergh*, Brecht se esfuerza por descomponer el espectro de esto «vivido» para extraer los colores de «la experiencia». De una experiencia que no podía ser extraída más que del trabajo de Lindbergh, no de la excitación del público, y que debía ser transmitida «a los Lindbergh».[8]

La experiencia pierde su color al pivotar sobre el mero presente, magnificado por el contagio de las gentes que, de este modo, se sienten partícipes de un gran acontecimiento. Lo que cuenta es ese presente, y no todo el proceso que conduce al héroe a realizar su gesta. La vivencia del momento se superpone a la experiencia de Lindbergh porque, en esa vivencia, todos pueden participar. El acontecimiento no tiene lugar durante la travesía de Lindbergh, sino en su posterior reconocimiento. En ese desplazamiento, Lindbergh perdió la voz.

Plane Crazy, banalizando la experiencia del propio Lindbergh, es un exponente de la relación que el público establece con los nuevos héroes. Se trata de una relación que contaba con el antecedente de la Gran Guerra, donde los soldados se convertían en protagonistas anónimos. Héroes como Lindbergh, reducidos a un nombre, se prestan a entrar en las vidas de las gentes y a ser encarnados por dibujos animados que pueden conmover tanto o más que ellos mismos.

La reescritura de la experiencia y el subsiguiente desplazamiento del acontecimiento se acompañan, en el caso de los primeros filmes de Disney, del shock que se produce sobre el espectador. Asistir al modo en que los animales, las plantas y los objetos adquieren caracteres humanos y realizan proezas imposibles, debió de producir una gran conmoción. Se estaba en presencia de un mundo mágico que devolvía al hombre, en palabras de Eisenstein, al estadio sensible, al estadio mágico de la visión del mundo. Disney ofrece el olvido de la propia condición. Este olvido no es para Eisenstein un estado de adormecimiento o de alienación, pues no se trataría aquí de oponer dos lógicas, o el bien contra el mal. Disney hace olvidar al mostrar esa otra mirada sobre el mundo: la mirada mágica. Recordando el estribillo de los tres cerditos «¿Quién tiene miedo del lobo feroz? Nosotros no, nosotros no», Eisenstein escribe en 1941:

> En América, el «Gran Lobo Feroz» se encuentra en todos los cruces, detrás de cada mostrador: pisando los talones de cada individuo. Está aquí, bajo los ojos del granjero arruinado por

> la crisis, sopla su casa en ruinas y la transforma en bártulos vendidos en subasta. Está aquí cuando sopla sobre el obrero que trabaja en la Ford desde hace años y le saca de su confortable pequeña casa, de la que todavía debe la última letra. Terrible, terrible es el «lobo feroz» del paro: su garganta hambrienta traga todos los años a millones y millones de personas. Sin embargo, de la pantalla, proviene el coraje: «Nosotros no, nosotros no». Este grito de optimismo no podía más que ser dibujado. ¡Porque no hay un solo rincón de la realidad capitalista que, si hubiera sido realmente filmado, pudiera resonar sin mentir como una incitación optimista! Pero, por fortuna, existen las líneas y los colores. La música y la animación. El talento de Disney y este «gran consolador» de cinematógrafo.[9]

El «nosotros no» de los tres cerditos no puede sino ser dibujado en ese olvido que se aferra al presente, al transcurrir de las imágenes en la pantalla. Nosotros no tememos porque...

El retorno a ese estadio mágico implica la inmersión en lo sensible pero se trata, paradójicamente, de la misma operación que se realiza en el desplazamiento del acontecimiento antes enunciado. Los filmes de Disney se encuentran por ello en sintonía con el modo en que los hombres se relacionan con sus sueños, sus mitos, e incluso con la manera en que lo real pasa a ser transformado en mito. Estas transformaciones de lo real y de lo imaginario, expuestas en los filmes de los años treinta del siglo pasado, constituyen, para Benjamin, un indicio de los graves peligros que acechan a la humanidad.

Las situaciones grotescas presentadas en los filmes, y la risa colectiva, serían el reverso de las represiones que implica la civilización, al tiempo que aparecen, para el filósofo, como las manifestaciones de las primeras psicosis colectivas. Por ello, afirmará, estos filmes suponen un dinamitar terapéutico del inconsciente.[10] De modo semejante se posiciona Eisenstein cuando se pregunta por qué las imágenes de Disney resultan tan fascinantes. La razón la encuentra en la apertura de estas imágenes a adoptar todas las formas posibles, la omnipotencia

que supone esa infinita variedad de lo posible frente a un modo de vida caracterizado por la estandarización y la maquinización.

Mickey Mouse o el Pato Donald actúan como fármacos de los miedos y peligros que produce el mismo proceso civilizador hasta llegar a formar parte, durante la Segunda Guerra Mundial, del proceso mismo. Un mes después del ataque a Pearl Harbor, la Sun Rubber Company, con la aprobación de Walt Disney, diseña una máscara de gas para niños con la imagen de Mickey Mouse. Con ello se pretende, se dice, exorcizar el miedo de los niños ante los ataques a la población civil. Aunque no son solamente los niños los que aúnan la guerra con el imaginario de Disney: es bien conocido que durante los aterrizajes del día D en Normandía la palabra clave era Mickey Mouse.

Los filmes de Disney sirvieron, asimismo, como propaganda política. El Pato Donald fue el encargado de encarnar las aspiraciones de la patria y la lucha contra el enemigo. El cortometraje más importante *Der Fuehrer's Face* (1943), cuyo título original fue *Donald Duck in Nutziland*, mereció la mención al mejor cortometraje por parte de la Academia de Hollywood. El filme es una sátira del nazismo. En un paisaje donde la naturaleza presenta la forma de esvásticas, Donald es llevado a una fábrica de armamento para realizar su trabajo en cadena. Las piezas que debe manipular llevan impreso el rostro de Hitler, por lo que Donald tiene que estar continuamente saludando. Los altavoces de la fábrica corean las loas al Führer. La presión puede finalmente con Donald y pierde los nervios. Se inicia entonces una secuencia onírica con música oriental que, lentamente, se transforma en la melodía que dio después su nombre al corto, *Der Fuehrer's Face*. Donald despierta de su pesadilla con un pijama de barras y estrellas y se abraza a la sombra de la Estatua de la Libertad. Este filme dejó de emitirse después de la guerra.

Spike Jones, creador de la música, era especialista en satirizar canciones populares y también autor de las versiones humorísticas de obras como *Liebestraume* de Franz Liszt o la Obertura de *Guillermo Tell* de Gioacchino Rossini.

La continuidad entre ficción y realidad es un hecho que obliga a preguntar si así se difuminan los colores de la experiencia nazi y son más fáciles de asimilar. Habría que precisar si la risa que arranca el saludo nazi en el pico de Donald hace más digerible la monstruosidad del programa nacionalsocialista. Da la impresión de que, al tiempo que se exorciza el peligro del nazismo, su espacio acústico y visual se extiende hasta alcanzar el imaginario de su enemigo. Ciertamente, Donald realizando el saludo nazi resulta risible, pero eso no oculta la potencia de la escena final, ni tampoco el hecho de que su terrible trabajo en cadena no sea algo que pertenezca solamente al nazismo: son condiciones de trabajo que tienen su modelo en el fordismo. Aunque, tal vez, esto sólo ahora se hace transparente, pues alguien como Eisenstein no dudaba en afirmar que Disney suponía una «revuelta por el sueño. Infértil y sin consecuencias». Y, por ello mismo, una suerte de «éxtasis formal»," refiriendose al olvido que estos dibujos animados producían. Un olvido momentáneo que no se traduciría después en una toma de conciencia revolucionaria. Por ello, se refiere a ese éxtasis formal, a un salir de sí que no se opera desde el contenido, sino que atañe solamente al nivel de la vivencia del momento.

Los filmes de Disney, actuando como terapia, no provocan una experiencia en la que el espectador se transmuta, sino simplemente transforman la pregunta por la experiencia de lo que acontece —en este caso, el nazismo y la guerra— en una interrogación banal, y ésta es ya una gran consecuencia que nos lleva más allá de lo meramente formal. La cuestión es situada, por así decir, en tono menor, mientras el Tercer Reich se componía en tono mayor. La corriente eléctrica que transcurre por estos filmes es la que permite seguir admitiendo las grandes dosis de electricidad que tienden a producir el cortocircuito de la comprensión y la digestión de lo que acontece. La falta de asimilación de un presente que excede la experiencia del momento es atemperada con la asimilación de un presente que, a través del humor, puede ser interiorizado. No obstante, lo que se interioriza y la respuesta que puede darse a ello son de otro orden.

Propaganda antinazi y llamamiento para alistarse en el ejército norteamericano a cargo del Pato Donald, máscaras de Mickey Mouse y la clave del desembarco de Normandía con su nombre... antes y después... los parques temáticos. El mundo puede ser salvado por un héroe de ficción.

Antes de construir el primer parque temático de Disney se había ensayado ya el modo de vivir, ni que fuera intermitentemente, en Disneylandia. El primer club Disney se funda en 1929, y desde el año siguiente son puestos a la venta los primeros objetos Disney: juguetes, relojes, postales... El control de las emociones y, en suma, el control de una parte de la experiencia desde la infancia se inicia ahora tomando como instancia superior un producto de la industria cultural. No es la escuela, no es la familia sino ambos los que terminarán convergiendo en la propuesta novedosa de dar a los niños, y a los no tan niños, la realización de sus sueños, es decir, la imaginería de sus propios sueños. Los parques temáticos, como las Exposiciones Universales, seguirán acentuando la necesidad del control, tanto en su diseño como en la forma en la que se debe sentir su experiencia.

El modo en que se realiza es la inmersión en lo sensible que Eisenstein destacaba como retorno a un mundo mítico, sólo que aquí este mundo es una estilización del mundo real. Esta estilización se produce siguiendo el modelo de sus propios filmes. Disneylandia es una película a la que se puede asistir. No debe olvidarse que el parque se construyó mientras una serie televisiva de la cadena ABC explicaba cómo debía entenderse y, en consecuencia, producirse, la experiencia del parque. La información sobre lo que debe ser sentido se convierte, de hecho, en la experiencia de un recorrido en un solo sentido, el que ha explicitado la información.

La alienación se extiende a los sueños y deseos de los hombres cuyo ejemplo prototípico es hoy la necesidad de consumir sentida como real. Como señala Umberto Eco en *Travels in Hyperreality* (1986), en los parques Disney —máximas expresiones de hiperrealidad del momento—, todo recorrido termina en

un supermercado. Aunque, siguiendo a Baudrillard, se podría afirmar que toda América es un supermercado y que «Disneylandia existe para ocultar que el país "real", toda la América "real", es una Disneylandia (al modo como las prisiones existen para ocultar que es todo lo social, en su banal omnipresencia, lo que es carcelario)».[12] Después, no habrá problema para promocionar una ciudad como si fuera una tienda: «Barcelona, la millor botiga del món», se leía en los miles de carteles que el ayuntamiento de la ciudad colgó de sus farolas en 1997. Un eslogan que sigue siendo emblema de la ciudad.

El modelo de Disneylandia funcionó y se extendió a otras ciudades, pero, sobre todo, aquello que proliferó fue la venta de deseos, de mundos posibles en los que teóricamente uno puede soñar y sentirse libre. Ahora lo sabemos, todos los objetos deben ser recubiertos por un valor añadido que, en muy pocos casos, le otorgará su usuario. Se podría considerar, y así se ha hecho, que nos hallamos en la disneyzación de todos los ámbitos de la vida, y tal vez sea así, o al menos lo parece cuando los británicos, para designar el trabajo precario y mal pagado, hablan de *Mickey Mouse jobs*, cuando las multinacionales se refieren a los programas informáticos realizados a nivel local por pequeñas empresas como *Mickey Mouse software*, o cuando en las primeras líneas de un artículo del diario en el que se anuncia la llegada de los cruceros Disney, se lee: «El puerto de Barcelona pasará a formar parte del mundo Disney». Para seguir un poco después:

> El navío está ampliamente decorado con elementos del mundo Disney: por ejemplo, sus dos chimeneas y los botes salvavidas lucen la cara de Mickey Mouse y en su interior hay varias áreas Disney por las que pululan personajes como Goofy o Pluto, la pizzería Pinocho y una amplia selección de videojuegos inspirados en la Mickeymanía.[13]

En este mundo Disney, si hay algún contratiempo y el barco se hunde, uno podrá ser salvado con los salvavidas Disney. De las máscaras antigás a los salvavidas de los cruceros Disney

se asiste al embellecimiento, a la reducción de la experiencia posible, y todo a cargo de la gran factoría de Hollywood. Y además, como indicara Charles Moore en 1965, es preciso pagar por ello.[14]

El mundo Disney, los manga... sueños colectivos que provocan que los hombres se habiten de otro modo, al tiempo que se van deshabitando. Mickey Mouse y el Pato Donald contribuyen a una estetización de la experiencia que es, tal vez, la que surge de ese cansancio extremo que Benjamin señalara, de la pobreza de la experiencia...

Mientras, el Teatro Real de Madrid acoge el estreno mundial de la ópera *The Perfect American* con música de Philip Glass. La obra, basada en la novela de Peter Stephan Jungk *Der Konig von Amerika*, narra los últimos meses de la vida de Walt Disney. Sobre el escenario, Andy Warhol tiene un encuentro con Walt Disney, con quien se comparaba en vida. Ambos son, para el compositor, una ejemplificación del modo en que se enlazan la cultura popular y la alta cultura.

No hay que extrañarse si un buen día, al levantarnos, el espejo nos devuelve la imagen de Mickey Mouse.

LA AMBIGUA DESAPARICIÓN DEL ORIGINAL: MARCEL DUCHAMP Y LA MIRADA AUSENTE

En 1878 tiene lugar la tercera Exposición Universal de París. En ella se exhiben, pasadas a lienzo, las pinturas negras que Goya había realizado en la Quinta del Sordo. Las colgaron en un pasillo, junto a la exposición etnológica. Al parecer, no suscitaron suficiente atención y las obras no fueron vendidas. En la misma exposición se encontraban las obras de Emile Frédéric Nicolle, pintor, grabador, y abuelo materno de Marcel Duchamp. En esta exposición en la que el público descubre la electricidad, la máquina de escribir y la de hacer bebidas gaseosas, y para la que Aristide Cavaillé-Coll construye un gran órgano y Benjamin Peugeot recibe la Legión de Honor por la máquina de coser, Nicolle expuso sus paisajes. La mirada que da lugar al paisaje se une con la que gesta los primeros automóviles surgidos de la propulsión a vapor, *L'Obéissante* (1873) y *La Mancelle* (1878), creados por Amédée Bollée y mostrados en la exposición en la categoría de material ferroviario. Allí estaba también Benjamin Peugeot, observando estos automóviles que hacen soñar con un trayecto curioso que va de la máquina de coser al vehículo de cuatro ruedas. Este trayecto resulta aún más interesante si se añade que, entre 1867 y 1871, el gobierno francés, con la voluntad de modernizar su armamento, entra en contacto con varias empresas privadas entre las que se encuentra Constant Peugeot et Cie. La máquina de coser y el material armamentístico en continuidad; la máquina de coser y el automóvil, después de todo... la omnipresente máquina.

Nicolle se encargará de la educación artística de sus célebres nietos, el pintor Jacques Villon, el escultor Raymond Villon-Duchamp, el inclasificable Marcel Duchamp y la pintora Suzanne Duchamp.

A finales de 1912, Marcel Duchamp, Fernand Léger y Constantin Brancusi visitan el Cuarto Salón de la Locomoción Aérea en el Grand Palais de París. Observando una hélice, Duchamp espeta a Brancusi: «La pintura se ha acabado. ¿Quién haría algo mejor que esta hélice? Dime, ¿puedes hacer eso?».[15]

El buen hacer de los productos manufacturados evidencia la necesidad de un cambio radical en el planteamiento de lo artístico. Las artes aplicadas del último tercio del siglo XIX, el movimiento esteticista y la mirada que se pasea por las exposiciones universales y los grandes almacenes eran un síntoma de ese cambio. Ante los objetos producidos por la industria, el arte, tal y como había sido concebido hasta el momento, se acerca a su ocaso. La mano del artista no vehicula las ideas que se avienen con los nuevos tiempos; unas ideas que, cada vez más, se encarnan en el objeto técnico. En consecuencia, el hacer artístico debe desplazarse y encontrar otro lugar para operar y la obra de Duchamp supone una buena muestra de ese desplazamiento.

En la observación que realiza Duchamp, la mirada del pintor –encargada de transmitir lo visto y concebido a la mano que lo plasmará– ha sido suspendida y, en su lugar, se encuentra aquella otra mirada fascinada por la perfección de los productos manufacturados. La comparación entre una pintura y una hélice, desde el punto de vista del buen hacer, concluye para el artista en el fin de la pintura. La mirada del objeto industrial se impone. Se podría pensar en la belleza de la hélice, pero no es eso lo que Duchamp destaca de ella. El artista no es capaz de realizar una obra que produzca esa sensación de perfección, de acabamiento inapelable. Se añade a ello que la hélice es, desde 1911 y gracias a Gustave Eiffel, un objeto industrial que puede ser repetido. La originalidad de una pintura, su autenticidad, de nada valen ante la posibilidad de repetir obras de tal perfección.

Cuando Duchamp pronuncia esas palabras, tan sólo hace un año que Brancusi ha expuesto en el XXVII Salón de los Independientes y que él mismo, la víspera de la inauguración, retira su *Desnudo bajando la escalera n.º 2*, ante las críticas de los compañeros cubistas y la petición de que, al menos, le cambiara el título.

La obra se expondrá en la Section d'Or entre el 10 y el 30 de octubre de 1912, y al año siguiente en la Armory Show de Nueva York. Mientras Duchamp declara el fin de la pintura, su obra cuelga de las paredes de una exposición, pero eso pertenece al pasado.

Poco antes de la declaración de Duchamp, el robo de *La Gioconda* hace de preludio al fin de la pintura.

> En septiembre de 1911, Apollinaire es detenido como supuesto autor del robo de *La Gioconda* y conducido por dos guardias a la cárcel. Le ha comprometido su amistad con un gracioso aventurero: el barón de Ormesan, del que cuenta pintorescas aventuras en *Hérésiarque et Compagnie*, y que, apiadado de él en un momento en que se le presentó con hambre, fue su secretario.
>
> Conducidas las interpretaciones del robo hasta lo inverosímil, y después de recordar que Marinetti había escrito hacia poco recomendando la destrucción de los museos y de las obras de arte, se busca al representante en Francia de las doctrinas más nuevas, y se le encarcela, recordando que después de publicar una de sus mas bellas novelas con el relato del robo de unas estatuas en el Louvre, confió esas estatuas –de verdad robadas por el barón de Ormesan– al escaparate del *Paris-Journal*, que las tuvo expuestas para escarmiento de los robos futuros, devolviéndoselas al Louvre de nuevo.[17]

El 21 de agosto de 1911, Vicenzo Peruggia, un pintor decorativo italiano, robaba *La Gioconda* del Museo del Louvre, donde había trabajado. Según una entrevista publicada en el *Saturday Evening Post* el 25 de junio de 1932, el instigador de este robo sería el argentino Eduardo de Valfierno, que pretendía hacer desaparecer la obra para así poder vender copias a seis coleccionistas multimillonarios. A Valfierno no le interesa el original, sino su ausencia.

La ausencia de *La Gioconda* atrae a los parisinos, que, sometidos a la presión mediática que el robo produce en la prensa local, acuden en masa a observar el espacio vacío dejado por la pintura. Sólo queda el marco italiano del siglo XVI, que ahora

encuadra el fin de la mirada contemplativa que, durante un tiempo, había sido sustento del arte. La mirada de los que acuden al museo está prendida en el hueco de su ausencia. Mientras, la mirada de los coleccionistas se deleita en las buenas copias realizadas por Yves Chaudron. En ambos casos se ha producido una evacuación de la obra. Unos lo saben; los otros lo desconocen, pero, sin embargo, el sólo hecho de que estén mirando lleva a interrogar por aquello que se mira. Se podría pensar en la vanidad de los coleccionistas o en el placer morboso de los visitantes del museo pero, aun con ello, no se daría cuenta de lo que sus miradas dan a ver. Las miradas de ambos tejen el entramado del arte en un incipiente siglo xx que, en la distancia, proyecta su vaticinio sobre una gran parte del arte de ese siglo. Esas miradas tejen el reverso de la mirada que Duchamp lanza a la hélice.

La mirada de los coleccionistas se ancla sobre la posesión de las grandes obras, sea para pintar su propia colección, como diría Duchamp, o para seguir participando del negocio del arte. Los espectadores se fijan en la desaparición de un capital cultural que es regentado por el museo: la mirada que ratifica el valor dado por el museo a la obra de arte.

El negocio de la ausencia del arte salta a la calle, los vendedores ambulantes aprovechan para ofrecer postales y reproducciones de *La Gioconda*. Aparecen estampas satíricas sobre el hecho, un cortometraje, y espectáculos de variedades que recrean cómicamente el episodio. Mientras la ausencia de la obra cuestiona la función del museo como custodio del arte, sus reproducciones garantizan su ubiquidad.

La mirada que Duchamp deposita en la hélice en el Grand Palais parece al abrigo de esos peligros. Para la hélice no puede establecerse relación alguna entre original y copia y, por lo tanto, la desaparición de una de ellas no engendrara tal expectación. Sin embargo, ¿qué pasaría si la hélice estuviera firmada? En la actualidad, conocemos la respuesta.

El 4 de enero de 1914, poco antes del inicio de la Gran Guerra, *La Gioconda* vuelve al Museo del Louvre. Miles de parisinos entusiasmados fueron a verla, pertrechados con sus cámaras

para llevarse un trofeo. En las calles se vendían postales cómicas sobre el regreso de la pintura, siguiendo el enfoque desacralizado que se realizaba sobre el llamado Gran Arte.[17] Para entonces, Duchamp, por distraerse, ha fijado una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina. La mirada se pierde en un objeto precisamente al concentrarse en él. Se ve mirar la rueda sin añadirle ningún juicio de valor; es un ver sin adherencias. En este caso, el gesto del artista se limita a fijar la rueda sobre el taburete, pero ambos objetos son fabricados, la rueda en serie y el taburete, seguramente aún de modo artesanal. El artista no albergaba todavía idea alguna del *ready made*, pero, recuerda, le gustaba ver cómo giraba esa rueda.

La mirada que se posa sobre la rueda que gira, o sobre la hélice, no es la misma que aquella que contempla las réplicas de *La Gioconda* o su ausencia en el museo. En el primer caso, el artista –siguiendo a los dadaístas– elude que la obra se convierta en objeto de contemplación. En el segundo, la mirada continua paródicamente –con las réplicas y las fotografías que después se realizan en el museo–, una mirada contemplativa que perdió su razón de ser, pues ya no marca la distancia con la obra de arte.

Entre la mirada de los coleccionistas y la de los curiosos que acuden al Louvre se puede trazar un arco que será atravesado por la mirada duchampiana y que halla su ejemplificación en la formulación misma de los *ready made*.

La mirada de Duchamp procura ser una continua suspensión de sí mismo y, para ello, es preciso no quedar prendido en el aspecto sensible de lo visto. En esta actitud se enmarca su crítica al arte retiniano, el arte que se dirige y se detiene en la retina y que para él vendría representado, particularmente, por el impresionismo, el puntillismo, el expresionismo, el fauvismo, el cubismo o la pintura abstracta.

> Para mí Courbet había puesto el acento sobre el lado físico en el siglo XIX. Yo me interesaba por las ideas –y no simplemente por los productos visuales–. Quería devolver la pintura al

> servicio del espíritu. Y mi pintura fue bien comprendida, inmediatamente considerada como «intelectual», «literaria». [...] De hecho hasta estos cien últimos años, toda la pintura era literaria o religiosa: había sido puesta al servicio del espíritu. Esta característica se perdió poco a poco durante el último siglo. Cuanto más reclamaba los sentidos una pintura, más animal devenía, más era tomada, comprendida.

El artista opone el arte que se dirige a los sentidos a un arte espiritual en el que la «expresión intelectual» reemplace a la «expresión animal». Para Duchamp un ejemplo de arte intelectual es el dadaísmo, que supone la mayor respuesta al aspecto físico de la pintura. Le podríamos añadir el surrealismo, que, en su segundo manifiesto y en palabras de André Breton, aboga por fijar la atención en «el reverso de lo real». Aunque también, en diversas ocasiones, Duchamp afirme que el surrealismo no fue demasiado lejos.[18]

El arte retiniano, que conduce a una emoción puramente visual, constituye lo que Duchamp calificó –en su participación en la mesa redonda de la Costa Oeste sobre Arte Moderno en San Francisco– como esteticismo común. Quedar prendidos en el carácter físico de la pintura es un signo de esteticismo, lo que se iguala con esa expresión animal a la que se aludía. En consecuencia, lo propio del esteticismo en el arte es ese quedar fijado al aparecer sin ir más allá, pegados a lo sentido, a los sentidos. La función social, religiosa, política o moral del arte desaparece en esta mirada.

Duchamp reconoce el esteticismo en el ámbito artístico, pero, a diferencia de Benjamin, no le interesa la extensión de este esteticismo de la mirada al ámbito social, o su uso político. Duchamp se centra en el mundo del arte porque sabe que este mundo está perdiendo sus contornos y es preciso transformarlo. Un intento de transformación es sacar su trabajo de la institución museo o de las galerías y ponerlo a la venta junto a otros objetos, tal y como hizo con sus rotorrelieves: un envite a la mirada y una propuesta comercial al alcance de la mayoría.

Los rotorrelieves son vistos por primera vez en *Anemic Cinema*, la película que Duchamp, con el pseudónimo de Rrose Sélavy, realiza en colaboración con Man Ray y Marc Allegret en 1926. Se trata de unos discos de cartón de colores, con motivos realizados a partir de círculos excéntricos y que son colocados sobre un tocadiscos para hacerlos girar. El objetivo es provocar la ilusión de un objeto moviéndose en tres dimensiones. Los efectos ópticos producidos por estos discos forman parte de lo que posteriormente el pop recuperará con el nombre de psicodelia.

En 1935, Duchamp deposita la patente de esta invención en el Tribunal de Comercio del Sena y, en agosto del mismo año, participa en el Concours Lepine, Salon des Inventions. Para ello elabora doce motivos gráficos distintos de estos rotorrelieves y realiza una tirada de quinientos ejemplares. Su objetivo es presentarlos al público y comercializarlos, vendiendo cada serie de seis a quince francos. Desde el punto de vista comercial esta presentación fue un fracaso, pues situado entre un expositor donde se exhibía una máquina para comprimir las basuras y una picadora para vegetales, su propuesta no mostraba ninguna utilidad evidente.

Duchamp presenta estos rotorrelieves en un salón de inventores y no en un museo, porque estas piezas no son obras de arte. El invento de Duchamp, galardonado con una mención de honor en la categoría de «arte industrial, artículos de oficina y enseñanza», brillaba más para el público por su ingenio que por su utilidad. No obstante, estos rotorrelieves suponen, como el mismo Duchamp afirma, una contribución a la ciencia y, en cuanto a su uso, él decía sentirse orgulloso de los intentos de un profesor por utilizarlos con los soldados que habían perdido un ojo en la Segunda Guerra Mundial, para devolverles la visión tridimensional. Pero el fracaso de su carácter comercial devuelve los rotorrelieves, en cierto sentido, al museo, donde se expondrán después como obras de arte.

Frente al esteticismo, que fija la mirada, los rotorrelieves invitan a seguir el movimiento, a preguntarse por lo visto. Estos rotorrelieves son un híbrido entre un objeto visual y

una máquina de visión que cuestiona la mirada retiniana y la pintura misma.

Con los rotorrelieves girando, la mirada no queda suspendida solamente en las formas que el movimiento ofrece, no queda atrapada en el espejo, la red de la retina, sino que asiste a la ilusión de atravesar los discos giratorios para entrar en un continuo de tres dimensiones. Es como si la mirada traspasara el espejo de la retina misma. De este modo, con esta ilusión óptica, es posible tener la experiencia de ver como se mira, de transcender la animalidad de la mirada y pasar a ese plano espiritual que Duchamp propone.[19] Los rotorrelieves funcionan, con ese trayecto a través del espejo, como objeto visual y máquina de visión a un tiempo.

Pasar a través del espejo es percibir cómo lo reflejado adquiere vida. A través del espejo los objetos entran en movimiento y trastocan la lógica de lo visto y lo sentido. Como en la casa del espejo de Alicia, el recorrido va de la visión a la pregunta por lo visto, a la mirada, para volver después a la visión. El paseo entre lo animal y lo espiritual es constante y se articula en los dos sentidos. Se impide así quedar prendidos en la emoción estética gestada solamente en lo sensible.

La lucha contra el esteticismo común que se impone en el arte moderno supone, para Duchamp, interrogar el modo perceptivo en el que se establece la relación con eso denominado arte. Un planteamiento que implica la reflexión acerca de lo que lleva a un objeto a convertirse en obra de arte y que recoge la pregunta que formuló en 1913: «¿Se pueden hacer obras que no sean "de arte"?».[20]

A ello responde con los *ready made*, esas casas del espejo que constituyen un auténtico trabajo de laboratorio.

El uso del término *ready made, tout fait* en francés, es puesto a menudo en relación con el científico francés Poincaré, cuyos escritos Duchamp conocía bien. Poincaré utilizaba la expresión *tout fait* para referirse a su método de trabajo, en el que lo *tout fait* aparecía como una visión fruto de una recombinación inédita del pensamiento.[21]

Una recombinación inédita del pensamiento y la visión serán los *ready made*, que hace saltar por los aires la definición de arte tal y como era entendida en el ámbito de la institución.

Con los *ready made*, Duchamp pone al descubierto la manera en que se construye la obra de arte, desde el artista y desde el público que la contempla. La originalidad de su propuesta radica en el modo en que es capaz de atravesar ese arco antes dibujado entre la mirada del coleccionista y la del público que contempla en el Museo del Louvre el hueco dejado por *La Gioconda*. En ese atravesar, Duchamp entra en la casa del espejo del arte y escoge los *ready made*.

En la casa del espejo del arte, los objetos que Duchamp elige suponen un doble desafío, para la mirada que se posa sobre el objeto cotidiano industrial y para la que se pasea por los museos. La primera está ampliamente entrenada en las Exposiciones Universales, la publicidad de las revistas y los escaparates; la segunda es la que acude al museo para contemplar el arte. De hecho, con el tiempo, sólo serán distintos momentos de la mirada contemporánea.

La presentación de la *Fuente* (1917), en el Salón de los Independientes con la etiqueta «Esto es un objeto de arte», supone la convergencia de ambas miradas, al tiempo que pone en cuestión la independencia de los Independientes y hace saltar por los aires cualquier debate sobre su identidad. Si mirando la hélice en 1912, el artista había decretado el fin de la pintura, ahora la introducción de un objeto industrial, dotado de un nuevo pensamiento, se presenta como objeto de arte. Se va más allá de lo retiniano operando exclusivamente sobre la idea y, al mismo tiempo, se cuestiona la percepción estética presentando el objeto en un ámbito artístico. Con la *Fuente*, el artista interroga los mecanismos que pueden hacer de una pieza una obra de arte. La respuesta del comité que junto a Duchamp juzgó la obra no dejó lugar a dudas. Bajo ninguna definición la *Fuente* es una obra de arte, esgrimió el comité director de los Independientes, a lo que Duchamp responde en un editorial publicado anónimamente en *The Blind Man*, n.º 2, en mayo del mismo año:

> He aquí las razones para rechazar la fuente del señor Mutt: 1.ª Algunos arguyeron que era inmoral, vulgar. 2.ª Otros que era un plagio, una simple pieza de fontanería. Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, esto es absurdo, no es más inmoral que una bañera. Se trata de un accesorio que se ve cada día en los escaparates de los fontaneros. Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. El la ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista, creó un nuevo pensamiento para ese objeto».[22]

En esta carta, el hacer pasa de la elaboración manual o manufacturada a la elección y la posterior creación de un nuevo significado; una recombinación del pensamiento inédito, siguiendo a Poincaré. Es el paso lógico de quien critica el arte retiniano y, al mismo tiempo, comprende que el objeto creado por la tecnología no puede ser obra del artista. Lo único que éste puede hacer es dotar a ese objeto de otra idea.

El artista desmonta dos de los presupuestos que durante siglos acompañaron la concepción de lo artístico: su valor educativo y la originalidad o autenticidad, que iba ligada al hecho de que el artista realizaba la obra por sí mismo y no era copia de una obra previa. En el primer caso, nos situamos en la intención del artista y, en el segundo, en lo que compete a su oficio. Optar por un objeto de la vida cotidiana que no es valorado desde el punto de vista moral despoja a su fuente, según el artista, de todo carácter inmoral o moral. El artista elige ese objeto y, en ese gesto, reside su acción. Con su elección y su posterior presentación para la exposición, el artista borra su significación y forja ese «nuevo pensamiento para ese objeto». Para ello, es preciso dotarlo de un título que exprese el nuevo punto de vista. Se trata de un ejercicio intelectual que evidencia los mecanismos que intervienen en la catalogación de una obra en cuanto obra de arte. Este ejercicio intelectual devuelve el arte al

espíritu, pues a él van dirigidos los *ready made*. En el trayecto ha sido modificado lo que es catalogado como arte.[23]

Frente al fin de la pintura que Duchamp proclama en presencia de la hélice, al artista sólo le queda, como gesto primordial, ejercer su elección entre los objetos ya realizados. Será esa elección la que se revista con todos los protocolos necesarios para que el *ready made* pueda dejar al descubierto los elementos que intervienen en la noción de gusto o en el simple asentimiento. La imposibilidad del hacer, por parte del artista, se decreta en la pintura, al tiempo que la elección se realiza fuera del ámbito artístico, en el industrial. Pero, al mismo tiempo, se evidencia el paso del objeto de diseño industrial al campo del arte. Para mostrar este paso, el artista no ha elegido un objeto de decoración que pudiera contener en su diseño elementos que responderían al gusto, sino que opta por un objeto funcional en el que el juicio de gusto no ha dejado su marca.

El gesto de Duchamp se caracteriza por el deseo que él mismo manifiesta de escapar del gusto, tanto en lo que concierne al artista como al público. Para el artista se trata de no repetirse, de no buscar la autocomplacencia, su «desdén por la tesis», en palabras de André Breton.

> La palabra *ready made* se me impuso en ese momento, parecía adecuarse muy bien con estas cosas que no eran obras de arte, que no eran esbozos, que no se aplicaban a ninguno de los términos aceptados en el mundo artístico; la elección de estos *ready made* jamás me fue dictada por delectación estética alguna. Esta elección estaba fundada sobre una reacción de indiferencia visual, surgida al mismo tiempo que una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa: es preciso alcanzar algo de una indiferencia tal para que usted no tenga emoción estética. [24]

La *Fuente* ha sido sustraída a su valor de uso. Puesta del revés y con una inscripción verbal que la aleja de su utilidad. La mirada no puede detenerse en un primer momento en el objeto,

y debe pasar a ese «nuevo pensamiento»: la fuente. El artista es ahora un creador de ideas. Su supuesto abandono del mundo artístico evidencia que lo más importante, en una era en que la técnica es capaz de hacer cualquier objeto, es que al arte le queda el pensamiento. Por ello, sus cajas y, particularmente, la *Boite en valise* (1941), de la que se realizaron 300 ejemplares con los modelos reducidos de casi todas sus obras, subrayan la voluntad de hacer un inventario de ideas, un museo portátil de lo espiritual y no de lo sensible.

La *Fuente* muestra que la mirada que se pasea por una gran Exposición Universal, por las páginas de una revista de moda, o la que observa con curiosidad, y tal vez avidez, los escaparates de las calles de París o Nueva York, puede ser la misma que pertenece a quien contempla los *Esclavos* de Miguel Ángel en el Museo del Louvre. El punto de encuentro de esos trayectos radica, para el gesto duchampiano, en el valor que la mirada otorga a lo visto.

El gesto duchampiano quiere situarse fuera del espacio del arte tal y como se ha venido practicando en su momento y, para ello, apela a la indiferencia visual, a una completa anestesia. En una entrevista con James Johnson Sweeney, el artista explica que él ha podido escapar al gusto gracias al uso de «técnicas mecánicas». Así, «un dibujo mecánico no implica ningún gusto». En lo mecánico no se introduce el gusto porque el deseo y la voluntad del artista son anulados. No obstante, en lo mecánico puede ofrecerse asimismo una experiencia sensible, un eco estético que afecte al observador. Lo mecánico no escapa a la repetición, sino que la incluye y, en consecuencia, puede generar hábitos e introducir criterios de buen y mal gusto.

Un objeto cotidiano es susceptible de producir la indiferencia que el artista desea. La mirada sobre el objeto no queda prendida en sus formas, sino en su utilidad. La cuidadosa elección que realiza el artista del objeto no se basa en la belleza de éste, sino que constituye algo así como una prueba científica según la cual el objeto es fechado, inscrito como perteneciente a un momento concreto que lo sustrae doblemente a un

posible carácter artístico. Si para una obra de arte, tiempo y espacio desaparecen, para el *ready made* el tiempo queda fijado.[20] Sin embargo, una vez el objeto ha sido elegido y es aislado de su contexto, la indiferencia primera se desvanece y el objeto pasa a ser contemplado de otro modo, sin excluir la mirada estética. Si la intención de Duchamp fue la provocación, el hecho de exhibirlos finalmente en una galería o un museo trae consecuencias que sin duda eran imprevisibles. El público puede llegar a contemplar el *ready made* como una obra de arte. Tal vez por ello, y para devolver el carácter indiferente al *ready made*, Duchamp aceptará que éstos puedan ser sometidos a la repetición, distinguiéndolos de la unicidad de las obras de arte. A partir de 1945, réplicas de los *ready made* son mostradas en galerías y museos.

El mismo Duchamp había enunciado, a propósito de su *Fuente*, que se puede hacer tragar a la gente cualquier cosa. Y ocurre lo mismo con el resto de sus *ready made*, que después de suscitar una primera provocación pueden llegar a producir placer estético. A pesar de que a la *Fuente* se le ha sustraído el valor de uso, con el tiempo llegó a tener el mismo carácter de mercancía que habían alcanzado el resto de las obras de arte.

Si, como el mismo Duchamp señala, antes de la Gran Guerra el arte era un trabajo de laboratorio, y después se diluye para los fines del consumo masivo, arrojarles la *Fuente* debía de ser el acto más explícito para denunciarlo. Pero, debe recordarse que, para que el arte se diluya, ha sido preciso primero que el resto de los objetos industriales hayan sido revestidos con el poder del arte. La belleza artística es transferida a los objetos cotidianos, por lo que el gesto duchampiano parece finalmente traicionado.

> La industria y el comercio descubrieron justo después de la guerra que el tono puro, los azules, los rojos, los amarillos explosivos serían una buena arma de guerra... El cubismo, responsable del *tono puro* (hacia 1919) permitió a los industriales provocar esta ofensiva moral. Unos años después, en algunos cuadros de la misma escuela apareció el objeto. La

misma consecuencia: de pronto, sobre estos fondos amarillo vivo, verde esmeralda, los objetos publicitarios se inscribieron en primer plano. Siguiendo a pintores y escultores actuales, industriales y tenderos han descubierto que los artículos de su comercio tenían una belleza intrínseca, aparte de sus funciones prácticas y decorativas.

Si no se puede hacer ninguna obra que no sea de arte, tampoco se puede escapar al carácter fetiche de las obras. Duchamp no escapa al mundo del arte.[27] No obstante, la pregunta que había formulado en 1913, no concernía solamente a la definición del arte, algo que sería del todo imposible de responder, sino que atañía, principalmente, al cómo una obra puede funcionar en tanto que obra de arte. En este sentido, la elección de los *ready made* y los avatares posteriores pone al descubierto ese mundo del arte que Duchamp quería denunciar como caduco.

A pesar de los nombres o expresiones con los que Duchamp dota a los *ready made* para hacer explícita la distancia respecto al objeto y permitir la entrada de lo mental, su presentación en las salas de arte al lado de otras obras trastoca más la mirada y no acentúa tanto el trayecto que va de la visión a la materia gris. La mirada sobre el arte y la que se cierne sobre los objetos industriales se aproximaba hasta el punto de que, con los *ready made*, ésta podía sentirse como una sola. Paradójicamente, si Duchamp pretendía provocar al mundo del arte, el resultado parece que fue más bien que los *ready made* sirvieron para afirmar la progresiva estetización del objeto cotidiano. Un caso diferente es el de aquellos *ready made* que no son puros –los *ready made* ayudados–[28] como por ejemplo *L.H.O.O.Q.*, de 1917, que consiste en una postal de *La Gioconda* a la que Duchamp añade un bigote y una perilla. Se celebra entonces el 400 aniversario de la muerte de Leonardo da Vinci y el gesto de Duchamp es, como él reconoce, una «combinación *ready made* / dadaísmo iconoclasta».[29] Este gesto, con el que se rechaza la autoridad de los maestros, se extiende hasta la conocida inscripción *L.H.O.O.Q.*, que leída en francés resulta *Elle a chaud au cul*.

La contemplación de este *ready made* se solapa con la mirada que se posa sobre *La Gioconda* de Leonardo da Vinci. Aquí la creación de una mirada estética parece difícil, aunque también lo es la indiferencia. El añadido de Duchamp interroga la mirada, al pretender situar su Gioconda fuera del ámbito artístico.

Los *ready made* de Duchamp no siguen pues un único eje de acción, sino que se ejercen en varios frentes, aunque en última instancia todos se mueven en torno a la pregunta por la constitución y la mirada a la obra de arte. Con L.H.O.O.Q., a la mirada que se detiene en la obra e incluso en el hueco dejado por su ausencia, Duchamp opone el humor y la ironía respecto al hecho mismo de mirar una obra de arte cuyo valor no radica tanto en la obra en sí como en su representación en el ámbito de la cultura.

Se podría pensar que Duchamp aboga por la supresión de la emoción estética pero, lejos de ello, los *ready made*, por su indiferencia, deben poner de relieve una de las acciones del arte que para Duchamp se pierde con el arte retiniano: la capacidad de producir un eco estético. Con lo retiniano el peligro de permanecer en el gusto, de ser solamente un «eco de uno mismo»,[4] es evidente. La dificultad es atravesar esos hábitos que forman el gusto para recibir el eco de la obra.

Es la mirada del público la que hace los cuadros, dirá Duchamp:

> En definitiva, el artista no es el único en realizar el acto de creación porque el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior, descifrando e interpretando sus cualificaciones profundas, y haciéndolo añade su propia contribución al proceso creativo.[5]

El valor de la obra se forja en un sistema de relaciones en el que se encuentran el artista y el espectador. Este valor forma parte, según Duchamp, del acto de creación del que participa el espectador, completando la obra al interpretarla y situarla en su tiempo. El eco estético que se produce entre la obra y el

espectador la completa. Pero, reconoce el artista, existe muy poca gente que pueda sentir el eco estético.

Estas observaciones respecto al público no son vigentes en lo que se refiere al *ready made*. Cuando Duchamp propone sus *ready made* no lo hace en principio al público, sino al sistema del arte al que pertenecen los salones, las galerías, los museos, pero no al público. Los *ready made* son una provocación al mercado del arte y un poner en juego la cuestión del gusto y, a todo ello, el público no estaba invitado.

Cuando Duchamp se refiere a la mirada del público, a los REGARDEURS, lo hace a menudo poniendo ejemplos que sitúan a este público mucho tiempo después que el artista, como, por ejemplo el público del Greco. Es como si el trabajo de los espectadores, su acabamiento de la obra no pudiera realizarse en el presente, sino pasado un espacio de tiempo amplio. La mirada del futuro espectador es finalmente la que otorgará el valor a la obra y al artista.

El artista del siglo xx, o el gran hombre, según Duchamp, también debe saber esconderse y morir antes de ser conocido para escapar así al imperio del mercado y ser reconocido un siglo o dos después.[1] Pero, del mismo modo que el artista debe esconderse, ir bajo tierra, también el público parece ausente en lo que concierne al arte de su tiempo, al arte que escapa al mercado.

Duchamp mantiene la noción del artista como médium. Esta consideración, como él expone en su pequeño texto «El proceso creativo», implica que el artista no sea del todo consciente de lo que realiza. El artista parte de una intencionalidad pero, en su paso a la realización, transitaría por toda una serie de «reacciones totalmente subjetivas» que marcarán la diferencia entre la intención y la realización. Duchamp lo explica como el eslabón que faltaría en esa cadena de reacciones y lo denomina el «coeficiente de arte» personal que la obra contiene. El artista lo define como «una relación aritmética entre "lo que es inexpresado pero estaba proyectado" y "lo que es expresado de modo inintencional"». El espectador debe refinar ese

coeficiente y descifrar e interpretar las cualidades profundas de la obra.[33] La percepción estética no es una emoción, sino un trayecto que asiste o restituye la transformación de una materia inerte en obra de arte. El espectador tiene un papel activo que, seguramente, le impide, para Duchamp, hacer del arte un ejercicio de autointoxicación.

Se podría pensar que Duchamp desentierra el mito del artista incomprendido, pero esto nos dejaría allí donde estamos. Parece más interesante formular la hipótesis de que en el mercado del arte no es solamente el arte el que pierde valor, sino también, y al mismo tiempo, la mirada del público.

El mercado del arte cegaría al público y el problema no sería sólo entonces la mirada retiniana. A ella se añadiría ahora la ceguera del valor de cambio, del valor de mercancía que las obras de arte van adquiriendo, como podría ejemplificarse con todo ese público que fue a contemplar el hueco dejado por *La Gioconda*. Esto podría ser así, ciertamente, pero el público que iba a contemplar ese hueco lo hacía siglos después de que la obra fuera pintada, ¿iban a terminar de pintar ese cuadro? El hecho pues de que el valor que otorga el público se realice siglos más tarde no impide, al menos hoy, que la mirada pertenezca al sistema del arte. Así como los *ready made* acaban siendo considerados arte —no sólo en un sentido nominalista—, también la mirada del público otorga un valor dentro de esa lógica que hace del *ready made* una obra de arte. Tal vez lo propio de la mirada del público respecto al *ready made* hubiera sido darle otro significado, siguiendo así el juego de Duchamp al invertir el urinario y llamarlo *Fuente*. Pero esto no se ha hecho.

Después de las críticas de Marcel Duchamp a lo retiniano y al arte comercial, los artistas pop empezaron a soñar también con Mickey Mouse, mostrando espléndidamente la conjunción entre arte y *mass media*, y reflejando el nuevo imaginario social.

A finales de los cuarenta, antes de la era pop, Eduardo Paolozzi utiliza los personajes de Disney en sus pequeños *collages*. En *Meet the People* (1948), Minnie se acompaña con el rostro de la actriz Lucille Ball, arquetipo de la mujer norteamericana de los cuarenta. La obra pertenece a la serie *Bunk*, que toma su nombre de una frase de Henry Ford: «History is more or less bunk», que suele ser traducida al español como «La historia es una patraña».

En 1961, Roy Lichtenstein realiza *Look Mickey*, un óleo que no será expuesto hasta 1982, y donde el artista utiliza, por primera vez, los puntos *benday* y las burbujas del cómic para el diálogo. Unos años más tarde, en 1965, Rafael Solbes y Manuel Valdés –el Equipo Crónica– pintan *América, América*, una serie de veinte imágenes que consta de diecinueve Mickeys y una imagen de la bomba atómica. El sueño de Mickey Mouse junto a la pesadilla del fin de la Segunda Guerra Mundial: las bombas de Hiroshima y Nagasaki. Y es que, como la obra pone de manifiesto, ambas imágenes pertenecen a los mismos soñadores. En la primera mitad de los años sesenta, Andy Warhol realiza una serie de pinturas con personajes extraídos de los dibujos animados: Popeye, Batman, Superman... No en vano, cuando en 1977 le preguntan cuál fue el primer artista que influyó en él, responde que debía de ser Walt Disney, aunque en el fondo, dice, fue *Blancanieves*.[34] En 1981, Andy Warhol compone una serigrafía con Mickey Mouse a partir de varias fotos de la Disney.

Warhol usará una imagen del Mickey de los años treinta. Mickey Mouse ha entrado en el imaginario de entreguerras y, siendo un icono de la cultura de masas, ingresa en el mundo del arte.

Se podría comprender este paso desde la afirmación del fin de la pintura. Esta parece ser la intención de Claes Oldenburg cuando, en una entrevista con Barbara Rose en 1968, explica que la imaginería pop supone un medio de eludir el dilema entre pintar o no pintar. Introducir una imagen que uno no ha creado permite lo impersonal y, en consecuencia, la ausencia de decisión.[35] En el caso de Warhol, la respuesta al dilema es clara: ¿por qué pintar si se puede repetir? Warhol apuesta por la lógica industrial, la de la repetición y, en este sentido, su serie de la *Mona Lisa* (1963) supone una declaración: *Thirty are better than one*. Lo mismo había pensado el argentino Eduardo de Valfierno en 1911, aunque sustentando sus copias con razones muy distintas. Si para Valfierno, las copias debían dejar intacto el mundo del arte para realizar su negocio, en el caso de Warhol esto ya no será necesario.

Las serigrafías del artista, realizadas a partir de fotografías, se presentan como lo que son, copias de copias que pasan a formar parte del ámbito artístico en tanto reproducciones de un icono; símbolos del mundo al que van dirigidos. El artista parte de la mirada de los *media* y muestra que apenas hay distinción entre el arte y los medios de comunicación de masas.

Warhol ofrece al mundo del arte treinta copias de la *Mona Lisa*, afirmando así la supremacía de lo cuantitativo. Con ello, no es solamente la idea de original y de autenticidad la que es demolida, sino que apelar a lo cuantitativo implica la sustitución de esta idea por la de adición, la de copia. El arte comercial, arte que multiplica la mercancía, se hace un hueco en el arte dominado por la obra como identidad. No es solamente el objeto industrial el que, con el pop, ingresará de modo masivo en el imaginario artístico, sino también ese sueño colectivo que es Mickey Mouse o los rostros de los famosos. La noción misma de reproducción se convertirá, con Warhol, en emblema del arte pop.

Reproducir una fotografía realizando una multiplicidad de copias es repetir mecánicamente, aunque, como es sabido, las serigrafías no son en su totalidad el resultado de la máquina. Ellas aún le harán sentir el deseo de convertirse en máquina.

¿Qué distancia media entre una repetición gestual, visual, táctil... y una repetición mecánica? Repetir es poner a prueba la capacidad física y mental e iniciar una memoria muscular y/o intelectual. La repetición de una imagen realizada por un mecanismo, ¿qué es lo que pone a prueba? ¿Qué tipo de memoria impresiona? Tal vez esta pregunta no tiene sentido ya cuando se está en un entorno que se asemeja a una gran cámara oscura. Pero se trata ahora de una cámara en la que, por medio de un mecanismo harto sofisticado, al captar una imagen convierte sus paredes en espejos y repite la imagen hasta la saciedad. El arte pop evidencia la reconstrucción del espejo a través de la reproducción de símbolos que son creados por los medios mecánicos. Imágenes en permanencia y repetición que dejan consumir otro tipo de intensidad, aquella que surge de la visión repetida del resultado, pero no por asimilación o aprendizaje de un proceso.

Se trata de una forma inédita de penetración intensiva. Si el pintor que copiaba de la naturaleza debía apropiarse mentalmente de lo visto para que su mano lo reprodujera, la copia de lo dado en una fotografía se inserta, con la serigrafía, en un engranaje técnico distinto al que opera la mano. Las imágenes que la serigrafía repite forman parte del imaginario colectivo. Estas imágenes, a su vez, han sido introducidas a base de una repetición, y no por medio de un ejercicio mental de apropiación. Todo el proceso se realiza sobre la superficie siendo, a su vez, creación de superficie.

Con la repetición del rostro de los famosos se activa el reconocimiento y, con él, se inaugura el fluir informativo de las vidas de lo social: ecos de sociedad, del espectáculo, repeticiones de las imágenes. La posibilidad de repetición es la que genera el nuevo lenguaje social. Se está a no poca distancia de esas primeras fotografías cuyas imágenes producían una ausencia

de reconocimiento.[36] Ahora, el reconocimiento de lo real en la imagen llega al punto en el que, en muchos ámbitos, la imagen vale por lo real, pues lo suplanta.

La reproducibilidad de la máquina implica la abreviación absoluta del proceso de reproducción de la imagen y supone la gestación de otro tipo de representaciones que vendrán a dirigir la mirada. El ojo del fotógrafo será el ojo público, el que da a ver, el que revela los aspectos de lo social, de lo real.

La fluidez que siempre ha recorrido el ver, el pensar y el sentir se pone de manifiesto. Pero es un manifestarse que quiere correr paralelo a la fluidez de lo visto, a la velocidad de reproducción de las imágenes, tal vez una velocidad excesiva para una mirada que no es sólo sensible.

La fluidez parece recorrer otros circuitos. La visibilidad de la representación, alterada por los medios tecnológicos, es ya nuestra visibilidad. Fue Andy Warhol quien lo hizo ver de un modo ejemplar. Su paso de los estudios de Bellas Artes a la publicidad y, de esta última, de nuevo al arte, podría ser entendido como una misma línea que señala que las representaciones que ofrecen la visibilidad del mundo son, para nosotros, los ecos de la mirada social que encarnan, por ejemplo, los rostros de la industria cinematográfica. Todo eso lo sabemos, pero ¿podemos verlo? ¿Podemos ver una alteración que nos pertenece y que se ha convertido en nuestro modo de ver? ¿Por medio de qué estrategias se puede dar a ver?

La línea que llevaría a Warhol desde su reconocida capacidad para el dibujo en la escuela de Bellas Artes a los dibujos de zapatos que realizaba por encargo y, de ahí, a las primeras serigrafías, a captar las imágenes con la polaroid, o a la realización de sus películas, da cuenta de un proceso en el que las imágenes valen por sí mismas, casi con independencia de los materiales en los que se encuentran, o del proceso que ha sido necesario para reproducirlas. Lo importante está en otro lugar.

Warhol introduce en el arte la lógica de la máquina respondiendo, con ello, a su deseo de ser una máquina. Toda imagen es un objeto de consumo. Si la realidad es fotogénica, la

reproducibilidad de las imágenes la convierte en alimento, en objeto apto para ser consumido. Pero lo que se consume es lo que le da a la realidad su carácter fotogénico, es decir, aquellos elementos que cumplen las condiciones para ser reproducidos. Estos elementos reproducidos acaban siendo lo real pues lo que se retiene, lo que se transmite como real, es justamente lo apto para la reproducción. El hecho de que las imágenes que van a ser reproducidas sean imágenes preexistentes en otros medios de reproducción, como el celuloide o el papel impreso, acentúa su carácter superficial, pues lo alejan de la figura que repite. Y es que, como Warhol afirmaba, no hay nada detrás, todo está en la superficie.[3]

Warhol multiplica las imágenes más potentes, llevando la mirada publica a un espacio público, todavía el de las galerías y los museos. Pero como explica a principios de los años setenta, cuando se presta atención, los grandes almacenes son un poco como los museos y, con el tiempo, todos los museos se convertirán en grandes almacenes. Le hubiera gustado saber que las tiendas concebidas por Rem Koolhaas para Prada en Nueva York o Los Ángeles, o la de Frank Gehry para Miyake en Nueva York son lugares de exposiciones de los modistos y que se visitan como un museo. Pero ¿acaso no era esto lo que se anunciaba con la coincidencia entre las primeras Exposiciones Universales y los primeros grandes almacenes?

La potencia de las imágenes que ofrece el artista radica en el hecho de ser públicas, imágenes populares, pop. La percepción de estas obras, a menudo de grandes dimensiones, introduce nuevos puntos de inflexión en quien las contempla. Las obras son motivos, tan solo un rostro o un objeto. Un elemento simple pero suficientemente caracterizado y que, por tanto, es fácilmente retenido en la memoria. El motivo repetido ejerce la función temática de lo expuesto. Es la reproducción del motivo lo que dota de unidad a la obra. Pero estos motivos, rostros u objetos son elementos públicos, elementos que se han independizado de una psicología particular, de un uso, para emanciparse como objetos, objetos de consumo artístico en

los que se asiste a su integración plena en la cadena mecánica de la reproducción.

Warhol establece un sistema de producción en el que se repite y se produce a sí mismo, así como a todos aquellos motivos que elige para realizar sus obras. Hace de la repetición el ejercicio de lo banal, al tiempo que convierte la repetición misma en obra de arte, la dota de aura. El aura se instala en la producción de lo real a través de la imagen. Aura y superficialidad convergen en la misma obra y, el modo en que lo hacen, recuerda a la declaración duchampiana, la obra la termina el espectador.

> Recientemente, una empresa se mostró interesada en comprar mi «aura». No querían mis productos. Insistían: «Queremos su aura». Nunca pude saber qué querían. Pero estaban dispuestos a pagar mucho dinero por eso. Y pensé que, si alguien estaba dispuesto a pagar tanto por eso, debía procurar saber de qué iba el asunto.
>
> Creo que el «aura» es algo que únicamente pueden percibir los demás y sólo ven aquello que quieren ver. Todo está en los ojos de los demás.[18]

Esta aura se aleja de la concepción benjaminiana, que fundamenta el aura de las obras artísticas en su capacidad de hacer levantar la vista.

Sólo en la distancia se percibe el aura pero, si esta distancia para Walter Benjamin era establecida por la propia obra de arte, ahora la distancia se anula, pues la mirada del espectador se mueve continuamente en la superficie. Según el modo en que la obra es mirada, ésta será dotada de aura o permanecerá sin ella. El aura, para Warhol, no es una cualidad que pertenece a la obra, sino que es aquello con lo que la mirada dota a lo visto de una cualidad añadida. El aura de Warhol se asemeja al glamur. La mirada puede moverse en esa distancia en la que la obra aparece como revestida por, o también puede enfocar la obra como algo muy cercano, viendo en ella, entonces, la superficialidad que la misma repetición parece

operar. Si en Duchamp era preciso un eco estético para completar la obra, para Warhol esto ya no es necesario.

Andy Warhol no cesa de repetir. Primero, se reinventa; después, propone copias. Se repite a sí mismo. Como hiciera Salvador Dalí, Warhol construye su imagen cuidadosamente, con esmero. Cambia su nombre, se tiñe el pelo, se pone pelucas, se somete a cirugía estética... transforma a Andrew Warhola en Andy Warhol. Después, realizará múltiples serigrafías de su imagen, de los llamados todavía autorretratos. Cuando tenga mucho trabajo que requiera su persona, enviará a un doble. No importa, después de todo es el doble de una imagen y un colaborador de su trabajo. Una imagen puede ser suplantada, sustituida, y él mismo se ha convertido en imagen.

Andy Warhol repite todo, desde los rostros de las estrellas de cine, del arte, de la política o de los dibujos animados, hasta los artículos de consumo, los símbolos como el dólar o la hoz y el martillo, los monumentos o los gánsteres, los accidentes, los suicidios, la silla eléctrica o los problemas raciales. Todo puede ser sometido a repetición. Todo puede ser transmitido, consumido, hasta el cambio de imagen, como era ya evidente en los anuncios de cirugía plástica de los años cincuenta y en la serie *Before and After* (1962), donde Warhol se sirve de dos imágenes que representan el antes y el después de una intervención de rinoplastia.

La serigrafía permite conseguir una gran cantidad de copias que puede realizar cualquiera, no es necesario que sea el artista. La intervención del artista se limita, si así se quiere, a la elección del tema, como los objetos elegidos para los *ready made* de Duchamp, sólo que ahora los objetos elegidos son sometidos a repetición en el propio ámbito artístico. Realizar la serigrafía resulta fácil y, aunque puedan rechazarse algunas variantes, según el gusto, se pueden dejar los errores que forman parte del proceso. Se amplía el cliché y se acentúan o atenúan los contrastes. Se consigue un tramado que permite impresionar

la pantalla. Ésta se barniza con un producto fotosensible. La película se fija sobre la pantalla. Se lavan con agua las partes no impresionadas. La imagen de la pantalla es un negativo. Se extiende una capa de tinta, se prensa, y el colorante ofrece una imagen positiva. La pantalla se puede utilizar muchas veces. El mito de la dificultad, de la personalidad del artista desaparece, y esto, ligado a la producción en serie del arte, volatiliza los presupuestos de un proceso que daba un sentido a la obra de arte.

Se podría pensar que el trabajo de la serigrafía se aproximaría al realizado en los talleres de los pintores del Renacimiento, pero no deja de guardar analogías también con el sistema de producción en las fábricas, donde la mayoría de los trabajadores son asimismo intercambiables.

En función del motivo elegido, la repetición de la obra misma cambia de signo. En el caso de las obras que muestran artículos de consumo, como las *32 latas de sopas Campbell* (1962), mostradas en la galería La Ferus sobre un estante y no colgadas en la pared, o la *Caja Brillo* expuesta en la galería Stable en 1964, Warhol elige un objeto que, en su origen, ha sido creado justamente para ser repetido, para ser producido industrialmente y dirigido a un consumo masivo. Esos objetos han sido diseñados para llamar la atención sobre su propia apariencia, más que sobre el contenido. Lo externo es lo que da carta de validez a lo interno, o, dicho como McLuhan, el medio es el mensaje.

Warhol toma estas apariencias y las repite, haciéndolas ingresar, a su vez, en el mundo del arte. La imagen de los objetos en la serigrafía los dota de una diferencia que transforma el objeto como mercancía en objeto que pertenece al ámbito artístico. Pero el modo en que pertenece es básicamente el que inició Duchamp con su crítica al arte retiniano. Se produce otro pensamiento para ese objeto.[10]

Las serigrafías de la *Mona Lisa* o de *La última cena* de Leonardo da Vinci parten del presupuesto inverso. Se toman obras de arte basadas en la unicidad, en su originalidad, para ser sometidas a un proceso de variaciones sobre el tema mediante el cual la obra pierde esa unicidad. La obra es repetida para

ser devuelta al mundo del arte, sólo que este mundo ha sido transformado por Warhol explícitamente en negocio. Del mismo modo que cualquier otro producto de consumo, el arte debe contar con un mercado que hará que aquello que se compre sea realmente la supuesta aura del artista. En la lógica del arte comercial se posee no *Thirty Are Better Than One*, sino un Warhol.

El arte de Warhol pone en evidencia la transmisión y comercialización de la experiencia por extrema que ésta pueda ser. La serie *129 Die in Jet*, o aquellas que presentan crímenes, suicidios, la silla eléctrica o los problemas raciales, nos repiten unas imágenes que, más allá de la experiencia, forman parte de una estadística que las atempera, que las diluye. La estadística cobra cuerpo en las series de Warhol acentuando su superficialidad. Si los *Desastres de la guerra* de Goya iniciaban un modo inédito de presentar el dolor, la serie de los *Desastres* de Warhol, magnificando esas imágenes, evidencia el nuevo alfabeto del dolor que producen los medios de reproducción y transmisión propios de la sociedad industrial. Sus imágenes, que parten de fotos policiales o de las que se encuentran en la prensa, muestran que también la relación con el dolor forma parte del juego de las imágenes, invitando a la mirada del *voyeur*.

La silla eléctrica de Warhol, representación de la muerte, recuerda que la muerte dejó de formar parte de lo ritual en las guerras mundiales, en los campos de concentración, y que ahora sólo es representable como imagen.

Símbolos políticos como la hoz y el martillo, o económico-políticos como el dinero mismo, son despojados de contenido para mostrarse como cáscaras vacías, imágenes poderosas cuyo poder reside, justamente, en haberse convertido en un producto visual al que se le otorga confianza.

Si el *ready made* aparecía como una elección del objeto por parte del artista, las serigrafías son fruto de la selección de las imágenes. Cuando Warhol elige una fotografía de un periódico y realiza la serigrafía del rostro de Marilyn (1962), la multiplicación de la imagen alcanza otro grado. La tirada de los periódicos era sin duda mucho más amplia que el centenar de imágenes

que reprodujo el artista de la actriz. Una reproducción que introdujo la mirada publicitaria, pública, en el arte pero que, al mismo tiempo, indicaba que la mirada que el lector ejerce de modo individual sobre su periódico está inmersa en esa otra mirada que es la del espacio público.

La mirada se encuentra en la superficie y el rostro de Marilyn mirando a la cámara es un rostro público. Por eso, podría decirse que Marilyn perdió el rostro, pero no es así, en ella se haría presente la conquista del rostro público, de una multiplicación que conduce a los rostros de Marilyn. Quien perdió el rostro fue Norma Jeane Mortenson.

> Las bellezas en fotografías son distintas a las bellezas en persona. Debe de ser difícil ser modelo, porque quieres ser como una foto tuya, y jamás podrás parecerte a ella. Entonces empiezas a copiar la foto. Por lo general, las fotos introducen otra media dimensión. [...]. En la vida real, ni siquiera las estrellas de cine pueden alcanzar las cotas que ellas mismas imponen en las películas.[1]

Si, como Walter Benjamin señalara, después del retrato decimonónico, con la fotografía se pierde la aureola del rostro, su aura, años más tarde el aura reaparece en los nuevos rostros fotogénicos, un aura mecánica que no pertenece al rostro fotografiado, sino al encuentro entre un rostro que se presenta como máscara y el objetivo de la cámara. La velocidad de este proceso fue vertiginosa y debiera ser puesta en relación con lo señalado por Jünger respecto al papel que la máscara empezaba a desempeñar en la vida cotidiana:

> Aparece de múltiples maneras en sitios donde está abriéndose paso el carácter especial de trabajo, bien como máscara antigas con que se pretende equipar a poblaciones enteras, bien como máscara para el rostro en los deportes y en las grandes velocidades, como las que llevan puestas todos los corredores de automóviles, bien, en fin, como máscara de protección

> cuando se trabaja en espacios amenazados por radiaciones o emanaciones tóxicas. Cabe sospechar que a la máscara le incumbirán todavía unas tareas enteramente diferentes de las que hoy podemos vislumbrar —por ejemplo, en conexión con una evolución dentro de la cual la fotografía está adquiriendo el rango de un arma política decisiva—.[41]

Primero el rostro y después el cuerpo como máscaras que responden a una progresiva disciplina de la uniformización en la sociedad industrial y postindustrial. Uso progresivo de la máscara y producción de lo real van de la mano.

Los rostros de la actriz están en la superficie de la mirada, no porque sea una mirada superficial, ni la suya ni la de los que la contemplan, sino porque se trata de un rostro construido como imagen y que es contemplado como tal. En esta superficie, el movimiento del pliegue denuncia que en su interior el fluido es malla, red que dibuja también la misma superficie. El deseo es, se recordará, ser una máquina, construir en la fábrica del arte. En esas superficies, transita el ojo y no el cuerpo, como afirma Estrella de Diego partiendo del análisis de un texto de Clement Greenberg.[42]

Si la pintura había sido tomada como ejemplo de ese proceso anterior, los rostros de Marilyn bien podrían servir de paradigma de un gesto automático que algunos interpretarían como la muerte de la pintura, como herida, como manifestación post. No un retrato, sino una multiplicidad de rostros. Los rostros de Marilyn y el rostro de la *Mona Lisa* reproducidos por Warhol. El rostro público y el rostro más enigmático de la historia de la pintura. Marilyn mirando al ojo objetivo, la *Mona Lisa* de Warhol ¿hacia dónde mira?

¿Hacia dónde miraban las copias que realizó Yves Chaudron para vender a multimillonarios coleccionistas? ¿Qué distancia podemos establecer entre estas copias y las de Warhol?

En 1984, Alexandre Iolas encarga a Warhol una serigrafía de *La última cena* de Leonardo da Vinci. La obra estaba siendo restaurada desde 1978 y no sería expuesta al público hasta

veintiún años después. En su ausencia, el público podría contemplar las serigrafías de Warhol que se exhibirían en su galería, el Palazzo Stelline, situado justo enfrente de Santa María delle Grazie, donde se encontraba el fresco de Leonardo. Warhol acepta y, partiendo de una fotografía en blanco y negro de un grabado que había circulado durante el siglo XIX, y de un dibujo encontrado en una Enciclopedia de Pintores y Pinturas de 1913, realiza casi cien serigrafías de la obra que se exponen en 1986.

Entre la mirada del público que en el Louvre contemplaba el hueco dejado por la ausencia de *La Gioconda*, y la del público que asiste al Palazzo Stelline para contemplar las serigrafías de *La última cena*, la distancia es enorme. Si los primeros se sitúan todavía, aunque sea débilmente, en el modelo de la obra como autenticidad, única y original, los segundos se encuentran en el paradigma puramente visual en el que la producción de la reproducción adquiere valor estético. En 1911, el hueco dejado por *La Gioconda* tenía carácter de acontecimiento. El espacio vacío mantenía los nexos con la obra de Leonardo, remitía a ella, y el público iba a contemplar esa relación a través de la nada, a través del hueco dejado por la sustracción de la obra. En 1986 la operación es la inversa: la obra de Warhol supone una adición a la obra de Leonardo. La ausencia de *La última cena* no supone un acontecimiento, no sólo porque no ha sido robada, sino porque su carácter único ha sido alterado por los movimientos que supusieron las distintas vanguardias, por el *ready made* y, por último, por la lógica de la adición que permite que a la obra se le puedan ir añadiendo sus copias. Frente a la disyunción entre obra auténtica y copia, la conjunción infinita que Warhol y todo el arte pop aportan.

La lógica del y + y + y + y + y... toma cuerpo en la Factory. La Factory de Andy Warhol se presenta, para nuestro presente, como la fábrica perfecta que visibiliza de modo ejemplar una estetización de la cultura y de lo social que se siente ya en el París que Baudelaire describe a finales del siglo XIX y en la percepción de los futuristas.

> Esta expansión de la contemplación hacia los objetos que nos rodean, hacia el ambiente, esta intensificación y este desmenuzamiento del espíritu de esta observación, este nuevo culto de lo universal, esta promoción plástica de los fenómenos naturales más humildes, este, por llamarlo así, panteísmo plástico ya anunciaba la modernidad.[43]

Se trata de una estetización capaz de asumir diferentes rasgos, desde la ideología del fascismo hasta la estetización de la superficie en el arte pop, pero que tiene como denominador común una conversión de la vida cotidiana en obra de arte. Cualquiera puede ser artista, dirán Joseph Beuys y Andy Warhol.

En la fábrica de Andy Warhol las paredes estaban forradas con papel de aluminio, haciéndonos soñar en una inmensa galería de espejos que reflejan cualquier objeto, persona o situación que allí se presente. En este espacio no se trata de atravesar el espejo, sino de permanecer allí. No hay siquiera una dualidad entre el objeto y su reflejo. En esta casa de espejos todo son reflejos, de la vida y del arte y, en tanto reflejos, ostentan su voluntad de ser meras superficies. Detrás, se nos dice, no hay nada. El campo visual de la fábrica warholiana no quiere distinguir entre imagen fotográfica y realidad; entre serigrafía, fotografía y realidad. Todo se encuentra en una misma línea que es la de la ilusión producida por los medios, y esta ilusión es de tal intensidad que gana la partida de la experiencia a lo real.[44] Esa incapacidad para discernir entre la vivencia de lo real y la que se siente ante el televisor produce que, al final, al contemplarse en el espejo, ya no se vea nada:

> Estoy seguro de que me miraré en el espejo y no veré nada. La gente siempre me dice que soy un espejo y, si un espejo se mira en otro espejo, ¿qué puede verse?[45]

No debe extrañar entonces que Warhol pintara las sopas Campbell que habían nutrido a una gran parte de los soldados durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial, que Ronald Reagan

—presidente de los Estados Unidos entre 1981 y 1989, y apodado por la prensa «el gran comunicador»— hubiera realizado entre otros el anuncio de la v8 de Campbell, su jugo vegetal en 1968, y que el mismo equipo que se encargara de los anuncios de Pepsi-Cola, de sopas Campbell y de Purina fuera el responsable de producir los anuncios de campaña electoral de Ronald Reagan y su vicepresidente G. H. W. Bush.[46]

En esta casa de espejos se vive en el puro presente, como una gran parte de los colaboradores empleados de Warhol o, a una cierta distancia, como hacia él mismo, observando como si estuviera ante el televisor. Lo que pasa ante la mirada es un producto previamente diseñado por los medios, por los ojos mecánicos que dan a ver una forma de vida que será la que se represente en la vida cotidiana. Warhol observa este proceso y lo plasma en sus serigrafías, en sus películas, para mostrar, simplemente, que la vida es eso: un juego en la casa de los espejos.

Esta casa está hecha de luz, se erige según las circunstancias y su carácter es efímero, como el de la arquitectura que Warhol quisiera para una ciudad, como la arquitectura de Albert Speer:

> La mejor manera, y la más transitoria, de hacer un edificio es construirlo con mucha luz. Los fascistas hicieron mucha «arquitectura de la luz». Si construyes edificios con luces afuera, pueden ser indefinidos, y cuando terminas de usarlos, apagas las luces y desaparecen. Hitler siempre necesitó edificios hechos aprisa para poder pronunciar desde ellos sus discursos, de modo que su arquitecto creó esos «edificios» que eran pura ilusión, totalmente construidos en función de los efectos de luz, en los que definía espacios muy grandes.[47]

En 1987, año de su muerte, presenta las serigrafías de Beethoven. Elige para ello la imagen más conocida del compositor. El Beethoven comercial, el que resuena en el campo acústico del nazismo y de la Unión Europea, se tiñe con los colores de Warhol. Las sopas Campbell, la silla eléctrica, Marilyn Monroe o Beethoven, todo está en la superficie y la distancia que se impone a

la mirada es solamente la que devuelve un vacío que se proclama por doquier. Este vacío es el que se produce por la adición y es un vacío infinito. El paso que sigue al arte es, para Warhol, el arte de los negocios, y ese vacío infinito constituye su ilustración. Pero en la casa de espejos warholiana todo es especular, y este vacío es también el de la vida cotidiana hecha de imágenes.

Si una parte de las vanguardias quería hacer que el arte fuera como la vida, Warhol añadirá a esta pretensión que la vida sea como el arte. Pero no se trata de la vida de Duchamp como obra de arte, o incluso del fin del Tercer Reich como un final trágico de una ópera wagneriana, sino del arte que está más cercano al modelo de vida de las sociedades capitalistas: el arte comercial, el arte como negocio. En este doble sentido a recorrer, arte y vida muestran, con descaro, la transmutación iniciada a finales del siglo XIX. Se trata, se dirá, de un modelo de vida y un cierto modo de hacer arte, pero, en su encuentro, muestran mejor que ningún otro medio ese vacío infinito que puede recorrerse hoy desde el ámbito aún llamado artístico hasta los *reality shows* que ofrecen nuestras pantallas. En este vacío, arte y vida sólo se destacan en tanto sean la «cosa adecuada» en el «espacio equivocado» o la «cosa equivocada» en el «espacio adecuado».[48] Así es también el mundo de la fama al que Warhol aspiraba, el rumor de la voz pública.

En ese mundo constituido por el vacío infinito, ni siquiera se hubiera percibido que los soldados volvían mudos de la guerra.

NOTAS

1. Para esta temática véase, Black, E., *IBM and the Holocaust*, Crown Publishers, 2001 and Three Rivers Press, 2002.
2. Citado en Bury, J., óp. cit., p. 336. Para Benjamin cfr. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Abgeschlossene Schriften, vol. I. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
3. Baudelaire, Ch., «Le Peintre de la vie moderne», *Œuvres Completes II*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 692.
4. Se recordará al respecto el movimiento esteticista que se había iniciado en ciudades como Londres o París en la segunda mitad del siglo XIX, y que partía de la consideración de que la manera en que se decoraba el hogar constituía en sí una expresión de la personalidad de quienes lo habitaban. Cfr. Anderson, A., «"Doing As We Like": Grant Allen, Harry Quilter and Aesthetic Dogma», *Journal of Design History*, vol. 18, n.º 4, 2005, pp. 335-355.
5. Benjamin, B., «Experience et Pauvreté», óp. cit., p. 371.
6. Cfr. Crépin, Th., «Les bandes dessinées américaines ou cœur des transformations des illustrés pour la jeunesse en Europe dans les années 1930», en Mollier, J.-Y., Sirinelli, J.-F., Vallotton, F. (ed.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 230.
7. Eisenstein, S., *Walt Disney*, Estrasburgo, Circe, 1991, p. 75.
8. Benjamin, W., «Dans le *Vol des Lindbergh*, Brecht s'efforce de décomposer le spectre de ce "vécu" pour en extraire les couleurs de l'"expérience". D'une expérience qui ne pouvait être extraite que du travail de Lindbergh, non de l'excitation du public, et qui devait être transmise "aux Lindbergh"». En «Qu'est-ce que le théâtre épique?», *Œuvres Completes III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 325.
9. Eisenstein, S., óp. cit., pp. 15, 60 y 118. («En Amérique, le "Grand Méchant Loup" se trouve à tous les carrefours, derrière chaque comptoir; il est sur les talons de chaque individu. Le voici qui, sous les yeux du fermier ruiné par la crise, souffle sa masure et la transforme en saint-frusquin vendu à l'encan. Le voici qui souffle sur l'ouvrier travaillant chez Ford depuis des années et le chasse de son douillet pavillon, pour lequel il doit encore la dernière traite. Terrible, terrible est le "méchant loup" du chômage: sa gueule affamée avale tous les ans des millions et des millions de personnes. Cependant, de l'écran, provient le crâne: "C'est pas nous, c'est pas nous". Ce cri d'optimisme ne pouvait qu'être dessiné. Car il n'y a pas un seul recoin de la réalité capitaliste qui, s'il était réellement filmé,

pourrait retentir sans mentir comme un encouragement optimiste! Mais par bonheur, il y a les lignes et les couleurs. La musique et l'animation. Le talent de Disney et ce "grand consolateur" de cinématographe»).

10. Se ha preferido en este caso la versión francesa de Benjamin «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» (primera versión, 1935). *Œuvres Completes III*, óp. cit., XVI, p. 104. Durante la Gran Guerra, en todos los frentes se reparten entre las tropas publicaciones de tipo humorístico y en la segunda contienda no serán sólo las películas de Disney las que irán destinadas a reclutar soldados o a elevar su moral. El ejército colabora con cineastas, fotógrafos o dibujantes de comics para que estos se documenten y las historias tomen tintes de veracidad. El Tercer Reich no acudirá a los comics, que, al parecer, Hitler rechazaba y es harto conocida la frase que pronunció Goebbels en 1941 en una sesión del Reichstag refiriéndose a una victoria de Superman –creado en 1938–, frente a los alemanes: «Ese superhombre es un judío» («Dieser Übermensch ist ein Jude»). Cit. en Masotta, O., *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 91.
11. Eisenstein, S., óp. cit., pp. 28, 14 y 58.
12. Baudrillard, J., *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 30.
13. Bordas, J., «Los Cruceros de Disney saldrán de Barcelona a partir de mayo», *La Vanguardia*, Barcelona, martes, 27 febrero 2007.
14. Cfr. Moore, Ch., «You Have to Pay for the Public Life», *Perspecta 9/10*, 1965, pp. 58-87.
15. En Patouche, M., *Marcel Duchamp*, Manœuvres éd., Marsella, 1992, p. 3; («C'est fini la peinture. Qui ferait mieux que cette hélice? Dis, tu peux faire ça?»).
16. Gómez de la Serna, R., *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 28. Lo que no reseña Gómez de la Serna es la declaración de Apollinaire según la cual el Louvre es más inseguro que un museo español. Cfr. Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 248-249.
17. Cfr. Sasson, D., *Mona Lisa. Historia de la pintura más famosa del mundo*, Barcelona, Ares y Mares, 2007, p. 197.
18. Cfr. Duchamp, M., *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994 (1975), pp. 171-172 («Pour moi Courbet avait introduit l'accent mis sur le côté physique au XIX siècle. Je m'intéressais aux idées – et pas simplement aux produits visuels. Je voulais remettre la peinture au service de l'esprit. Et ma peinture fût, bien entendu, immédiatement considerée comme "intellectuelle", "littéraire". [...] En fait jusqu'à ces cents années, toute la peinture était littéraire ou religieuse: elle avait été mise au service de l'esprit. Cette caractéristique s'est peu à peu perdue au cours du siècle dernier». Y «Mesa redonda de la Costa Oeste sobre Arte Moderno, San Francisco, 1949» en ACTO. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, La Laguna, Aula Cultural de Pensamiento Artístico, 2001, pp. 106-107. Cfr. también Duchamp, M., *Duchamp du signe*, óp. cit., pp. 172-174; Breton, A., «Segundo Manifiesto del Surrealismo» (1930), en *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992, p. 209.
19. M. Duchamp sigue con ello, la indicación de Leonardo da Vinci, para quien la mente del pintor debe ser de la misma naturaleza que el espejo. El pintor

no debe, según Leonardo, retratar por oficio o por ojo, sin razonar, por que entonces sería como un espejo que refleja sin comprender. Es pues la mente del pintor, y no sólo el ojo, lo que constituye el espejo. Cfr. Da Vinci, L., *Tratado de Pintura*. Madrid, Akal, 1995, p. 356 y *Aforismos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1965, afor. 758.

20 Duchamp, M., *Duchamp du signe*, op. cit., p. 105. La crítica que Duchamp opera sobre la noción de arte conduce sin duda a la aniquilación de los vestigios que antes hacían de la construcción de la obra una pieza de arte. El lúcido comentario de Octavio Paz a la obra duchampiana expone el gesto del artista de un modo especialmente nítido: «El impresionismo y las demás escuelas modernas y contemporáneas continuaron la tradición del *oficio* de la pintura, aunque extirparon la *idea* en el arte de pintar: Duchamp aplica la crítica no sólo a la idea, sino al acto mismo de pintar: la ruptura es total. Situación singular: es el único pintor moderno que continúa la tradición de Occidente y es uno de los primeros que rompe con lo que llamamos tradicionalmente arte u oficio de pintar». Paz, O., «La novia y sus solteros», en *Los signos de rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 220.

21 Cfr. por ejemplo, Shearer, R. R., «Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other "Not" Readymade Objects: A Possible Route of Influence From Art to Science» parte I y II, *Art and Academe*, vol. 10, nº 1 y 2, 1997-1998; http://www.marcelduchamp.org/ImpossibleBed/Part1/ y http://www.marcelduchamp.org/ImpossibleBed/Part11/ (14/10/2010).

Este término estaba ligado en su origen a un uso neoyorquino relacionado con el mundo de la moda: *readymade garments*.

22 Citado en Marchan Fiz, S., *Las vanguardias históricas y sus sombras*, en col. *Summa Artis* XXXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 66.

23 La operación que el artista lleva a cabo con los *ready made* es interpretada por Thierry de Duve como la evidencia de la transformación del «Esto es hermoso» de Kant al «Esto es arte», lo que para el sigue constituyendo un juicio estético en el sentido kantiano. Cfr. *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, p. 148. Para Christoph Menke, en los *ready made* la transfiguración del objeto se opera por la modificación del estatuto del objeto, que pasa a convertirse en una representación de orden semiótico. El *ready made* debe percibirse para Menke como una representación, sólo así puede ser captado de modo estético. Cfr. Menke, C., *La soberanía del arte*. Madrid, Visor, 1997, pp. 264-265. Trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Sin embargo, no parece que el *ready made* apareciera para ser captado de modo estético; lo desmentiría, precisamente, el alejamiento del gusto que propone Duchamp. Por ello, parece más certera la posición de John Cage cuando expone que no es una cuestión de nombres y pone al descubierto la operación intelectual llevada a cabo por Duchamp en el mundo del arte: «Por ello todo lo que es visto —es decir cada objeto, más la mirada cernida sobre él— es un Duchamp». Cfr. Cage, J., *A Year From Monday*, Londres, Marion Boyars, 1985 (1968), p. 70.

24 Patouche, M., op. cit., p. 48. «Le mot "readymade" s'est imposé à moi à ce moment-là, il paraissait convenir très bien à ces choses qui n'étaient pas

des œuvres d'art, qui n'étaient pas des esquisses, qui ne s'appliquaient à aucun des termes acceptés dans le monde artistique; le choix de ces ready made ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou mauvais goût... en fait une anesthésie complète; il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'ayez pas d'émotion esthétique».

»Ma fontaine-pissotière partait de l'idée de jouer un exercice sur la question du goût: choisir l'objet qui ait le moins de chances d'être aimé. Une pissotière, il y a très peu de gens qui trouvent cela merveilleux. Car le danger, c'est la délectation artistique. Mais on peut faire avaler n'importe quoi aux gens; c'est ce qui est arrivé». Ibid. p. 55.

Para Breton, cfr. Breton, A., *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza, 1972 (1969), p. 110.

25. Cfr. Duchamp, M., *Duchamp du signe*, óp. cit., p. 181.
26. Cfr. Duchamp, M., *Duchamp du signe*, óp. cit., p. 185. Como indica Yves Michaud, los *ready made* suponen una operación, lo que él denomina una estrategia de producción que afecta al autor, al modo de exposición, al público y al objeto, llegando a transformar el objeto elegido en una obra que era también una no-obra. Cfr. *Art à l'etat gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthetique*, Paris, Stock, 2003.
27. Cfr. Duchamp, M., *Duchamp du signe*, óp. cit., pp. 169-170. Para el texto citado, ver Tackels, B., *L'œuvre d'art à l'epoque de W. Benyamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 78. «L'industrie et le commerce ont découvert au lendemain de la guerre que le ton pur, les bleus, les rouges, les jaunes éclatants seraient pour eux une bonne arme de guerre... Le cubisme, responsable du *ton pur* (vers 1919) a permis aux industriels de déclencher cette offensive morale. Quelques années après, dans certains tableaux de la même école l'objet est apparu. Même conséquence: tout à coup, sur ces fonds jaune vif, vert émeraude, les objets publicitaires se sont inscrits en gros plan. A la suite des peintres et des sculpteurs actuels, industriels et boutiquiers ont découvert que les articles de leur commerce avaient une beauté intrinsèque, en dehors de leurs fonctions pratiques et décoratives»

Tampoco el surrealismo escapa a la industria. El mismo Magritte expone: «Lo que significa oficialmente el surrealismo: una empresa de publicidad dirigida con bastante entrega y conformismo para poder tener el éxito de otras empresas a las que se opone en ciertos detalles de pura forma. Así la "mujer surrealista" ha sido una invención tan estupida como la *pin-up girl* a la que reemplaza actualmente [...]». Cit. por Paul Virilio en *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 28.
28. Esta noción que el artista inventa para los *ready made* que contienen algún detalle gráfico que el añade, la amplia a una parte de la historia de la pintura al tener en cuenta que los tubos de pintura que utilizan los artistas son también productos ya hechos, manufacturados. Duchamp, M., *Duchamp du signe*, óp. cit., p. 192.
29. Duchamp, M., ibid., p. 227. Las intervenciones cómicas o satíricas sobre la pintura se remontan a 1887, cuando el ilustrador Eugène Bataille dibuja

Le rire, donde la Gioconda aparece con una pipa en la boca. Una variación sobre el tema la realiza B. B. Col en 1914 y el mismo año Malévich realiza su *Composicion con Mona Lisa*. Cfr. Sasson D., op. cit., p. 217.

30. Cfr. Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 153.

31. Duchamp, M., *Duchamp du signe*, op. cit., pp. 189 y 247. «Somme toute, l'artiste n'est pas seul a accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde exterieur en déchiffrant et en interpretant ses qualifications profondes et par la ajoute sa propre contribution au processus créatif».

32. Duchamp, M., en «Will go underground». Entrevista de Marcel Duchamp en la BBAF en 1965, por Jean Neyens, en Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal, www.toutfait.em/duchamp.jsp?postid=1440&keyword= (26/11/2011).

33. En *Duchamp du signe*, op. cit., pp. 187-189.

34. Citado en Bonafoux, P., «Ceci est une star» en *Telerama hors serie. Andy Warhol*, 2009, p. 21. No obstante, en *Mi filosofía de A a B y de B a A*, explica que vio por primera vez *Blancanieves* a los cuarenta y cinco años, cuando fue a verla con Roman Polanski al Lincoln Center. Publicado en Barcelona, Tusquets, 2002 (1975), p. 48. Trad. de Marcelo Covián.

35. Claes Oldenburg entrevistado por Barbara Rose, cp 10, 20 de abril de 1968, Special Collections, Getty Museum, Los Angeles.

36. Como recuerda Dorfles, en la primera Exposición Universal de 1851, Léon de Laborde recoge en sus escritos que sus contemporáneos no reconocían espontáneamente sobre las placas fotográficas los lugares y los seres que los rodeaban. Citado por Dorfles, G., en *El devenir de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 222.

37. En este sentido podría recordarse a Hume tal y como Deleuze lo expone: «La répétition devienne une progression et même une production, quand on cesse de l'envisager relativement aux objets qu'elle répète, dans lesquels elle ne change rien, ne découvre rien et ne produit rien, pour l'envisager au contraire dans l'esprit qui la contemple et dans lequel elle produit une nouvelle impression, une attente, une tendance». [La repetición se convierte en una progresión, e incluso una producción, cuando deja de ser considerada en relación a los objetos que repite, en los que no cambia nada, no descubre nada y no produce nada, para considerarla, al contrario, en el espíritu que la contempla y en el que ella produce una nueva impresión, una espera, una tendencia]. En Deleuze, G., *Empirisme et subjectivité*, Paris, P.U.F., 1973 (1953), p. 65.

38. Warhol, A., op. cit., p. 85.

39. «Cuando Warhol pinta sus sopas Campbell's en los años sesenta, la simulación estalla y también todo el arte moderno: de golpe, el objeto-mercancía, el signo-mercancía, queda irónicamente sacralizado, y he aquí, sin duda, el único ritual que nos resta, el ritual de la transparencia». En Baudrillard, J., *El complot del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 22. Con el estallido de la simulación desaparecería para Baudrillard el juego con la realidad y nos situaríamos en un reemplazamiento, lo que aquí

denominamos el recubrimiento que conduce a la estetización. Por ello, el trabajo de Warhol no es concebido por Baudrillard como perteneciente a la historia del arte.

40. Warhol, A., óp. cit., pp. 69 y 76.
41. En Junger, E., *El trabajador*, óp. cit., p. 118.
42. De Diego, E., *Tristísimo Warhol*. Madrid, Siruela, 1999, pp. 92-93. El texto de Greenberg citado por la autora pertenece a «Modernist Painting»: «La superficie plana hacia la cual se orienta la pintura de la modernidad [*Modernist painting*] no puede ser nunca una superficie absolutamente plana. La sensibilidad elevada del plano pictórico no puede admitir una ilusión escultórica, o *trompe l'œil*, pero permite una ilusión óptica. La primera señal que se hace sobre el lienzo destruye la cualidad plana, literal y total de la superficie; el resultado de las señales que deja un artista como Mondrian es cierta ilusión que sugiere cierta tercera dimensión. Sólo que ahora es una tercera dimensión estrictamente pictórica, estrictamente óptica. Los maestros clásicos crearon una ilusión análoga creada por el pintor de la modernidad [*Modernist painter*] que sólo permite mirar dentro; se puede viajar por ella, literal o figuradamente, pero sólo con el ojo».
43. Umberto Boccioni. En *Estetica y arte futuristas*. Barcelona, Acantilado, 2004, p. 47.
44. «Antes de que me pegaran un tiro pensaba que estaba aquí más a medias que por entero: siempre creí estar viendo la tele y no la vida real. La gente dice a veces que las cosas que pasan en el cine no son reales, pero lo cierto es que lo que no es real son las cosas que pasan en la vida real. Las películas hacen que las emociones sean tan fuertes que las cosas que te ocurren en la realidad son como si las vieras en la tele: no sientes nada». En Warhol, A., óp. cit., p. 99. Como señala Estrella de Diego, la Factory es un auténtico decorado hollywoodiense desde el que Warhol dirige las escenas y los actores. Cfr. óp. cit., p. 119.
45. Warhol, A., óp. cit., pp., 15-16.
46. Cfr. Perry, B., *Electrones por ordenador*. Madrid, Tecnos, Fundesco, 1986, p. 190.
47. Warhol, A., óp. cit., p. 171. Albert Speer realiza entre otros, el Zeppelinfield, lugar desde el que se pronunciaban los discursos de Hitler. En 1937 y para uno de ellos que programa de noche, hará uso de 130 reflectores antiaéreos que emitirán unas columnas de luz que se proyectan a más de siete mil metros de altura. A esta arquitectura efímera le da el nombre de Catedral de la Luz. El mismo nombre se usará para la propuesta que Gerd Hof realiza para saludar el nuevo milenio en Berlín y que, al decir de los políticos de la capital, evocaba la arquitectura de la luz de Speer.
48. Cfr. Warhol, A., óp. cit., p. 172.

NUESTRO NUEVO INFINITO

«El mundo se nos aparece ahora doblemente "infinito", en el sentido de que no podemos descartar la posibilidad de que comporte infinitas interpretaciones».

F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, af. 374

LOS HOMBRES VUELVEN MUDOS DE LA GUERRA...

Las primeras palabras que se escuchan en *Alphaville*, la película que Jean-Luc Godard realiza en 1965, son proferidas por Alpha 60, el ordenador que dirige la ciudad. Esta voz enuncia: «Llega un momento en que la realidad es demasiado compleja para la transmisión oral».[1]

Esta voz afirma la insuficiencia de la oralidad para transmitir la realidad. Pero no se trata sólo de la oralidad, también la escritura es sistemáticamente depurada para que en la ciudad de Alphaville cada vez queden menos palabras. El único libro que hay es la Biblia que, de hecho, es un diccionario del que cada mañana desaparecen algunas palabras. Cada palabra desaparecida se convierte en prohibida. No debe extrañar entonces que Godard haya elegido una voz que parece haber perdido su caja de resonancia para hacer hablar a este ordenador que acompaña la narración y ofrece algunas reflexiones en *off*.

Las palabras también fueron desapareciendo de la garganta de los soldados que volvían de la Gran Guerra. La textura de su decir, como la de su sentir, se hallaba deshilvanada. La guerra se recreaba en los diarios, las fotografías y el cine de la época. Son estos los medios que entonces y ahora cosen el canto. Son ellos los que entonan la nueva textura del decir. La misma literatura de guerra aparece como el proceso de elaboración de una realidad demasiado compleja para la transmisión oral. Era preciso volver a hilvanar las palabras para hacer de la experiencia un legado transmisible. Lo enuncia a su modo Imre Kertész cuando escribe sobre su estancia en un campo de concentración. En la guerra, como durante el Tercer Reich, las palabras pasan por un proceso de selección, unas sobreviven y otras desaparecen o se tornan indecibles. En aparente

compensación, la verborrea de los medios de comunicación se encarga de cubrir esos silencios cosiendo con brillantes hilos una experiencia que deja sin habla. Después de las dos guerras mundiales, después del Tercer Reich, la oralidad se plegará obstinadamente a los brillantes hilos que forjan esa otra experiencia de lo real.

Se percibe en este proceso una inquietante similitud con el gesto iniciado con el trabajo de Francis Galton, primo de Charles Darwin, quien introduce el término eugenesia en 1883 en su obra *Inquiries into Human Faculty*. Su propuesta se basa en la convicción de que el comportamiento humano se puede mejorar por medio de un progreso genético y cultural. En 1912, un año después de su muerte, se celebra en Londres el primer congreso internacional sobre eugenesia. El objetivo de la eugenesia es bien conocido: mejorar la especie humana favoreciendo la reproducción de aquellos mejor dotados e inhibiendo la de los que son considerados como material defectuoso. Para establecer semejante propósito, Galton hizo converger sus estudios sobre la herencia, la antropometría, la psicometría y la estadística.

La eugenesia gozó de un estatus científico bien reconocido durante la Gran Guerra y el periodo de entreguerras, convirtiéndose en la base de las políticas educativas y sanitarias de los países desarrollados. En 1918, Charles B. Davenport y Albert G. Love, destacados miembros del movimiento eugenésico, reciben el encargo del departamento de guerra norteamericano de recoger datos sobre distintas razas. Más tarde, escribirán dos manifiestos: *Defects Found in Drafted Men: Statistical Information* (1920) y *Army Anthoropology: The Medical Department of the United States Army in the World War* (1921). Sus estudios servirán de referente para la selección de los soldados durante la Segunda Guerra Mundial.

El nexo entre cultura y genética sostiene, sordamente, las consignas que durante la Gran Guerra se lanzaban en pro de la civilización y en contra de la degeneración.[2] Después, se propagarían por todo el mundo llamado civilizado —a menudo sinónimo de industrializado—, dando lugar a aplicaciones como la ley

de migración de los Estados Unidos, promulgada en 1924 para prohibir la entrada de inmigrantes de «inferioridad biológica».

Pensar la eugenesia en términos de raza o de herencia ocultaría, sin embargo, la vertiente económica que incluye. Piénsese, por ejemplo, en las campañas de esterilización llevadas a cabo en los Estados Unidos y otros países como Alemania. En 1922, Harry Laughlin, director del Eugenics Record Office de Cold Spring Harbor (Nueva York), refiriéndose a la esterilización de personas socialmente inadecuadas, incluye criminales, enfermos mentales, sordos, ciegos, o personas dependientes como huérfanos, vagabundos o pobres. El hombre es pensado como un recurso a explotar y aquellos que aún no pueden serlo o se niegan deben ser eliminados del engranaje social.

El movimiento eugenésico está ligado a un contexto científico inserto en un sistema económico y social que hace del progreso su estandarte. A ese progreso todos deben cooperar. Aun después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el término eugenesia pierda fuerza, su lugar será ocupado por la genética, al tiempo que, como presunto contrapunto, las terapias y enseñanzas por condicionamiento ven la luz. El centro para la eugenesia de Cold Spring Harbor se transforma en el Centro Nacional para la Genética.

Un retrato despiadado de la terapia del condicionamiento clásico se muestra en la novela que Anthony Burguess escribe en 1962, *La naranja mecánica*, obra que Stanley Kubrick llevará al cine en 1971. En ella se nos presenta a Alex, un ser depravado que se complace en sus actos delictivos y que ama la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Esta obra servirá a Kubrick para mostrar el nexo entre música y violencia y la ambivalencia de ambas. El último movimiento de la *Novena*, ese que clama por la armonía universal, se escucha a través de los arreglos de Wendy Carlos, quien con un *spectrum follower* –precursor de los nuevos vocoder– recrea electrónicamente algunos timbres de las voces que integran ese movimiento coral. Con este timbre sintético, ¿se enuncia de nuevo que la realidad es demasiado compleja para la transmisión oral?

La *Novena*, que se convierte en la Marcha de la película, actúa como *leit motiv* de esa armonía que, después de las dos guerras mundiales, se une a las fantasías y a los actos violentos de Alex y sus «drugos». Pero el uso de la música de Beethoven no concluye aquí. Tras ser detenido e ingresar en prisión, Alex es sometido a la terapia Ludovico, un condicionamiento basado en la asociación entre imágenes, música y electroshocks, que tiene por objeto hacer de él un individuo útil para la sociedad. El condicionamiento clásico de Ivan Pavlov se pone en obra bajo el nombre de Ludovico; un nuevo guiño a Ludwig van Beethoven. Cuando se realiza la reeducación de Alex, el primer día los médicos le muestran acciones violentas y películas pornográficas. Alex no puede moverse, ni siquiera cerrar sus ojos. Al día siguiente, lo colocan ante unas imágenes del nazismo que se acompañan con la marcha turca del final de la *Novena*. Alex no puede soportar que su «divino Beethoven» sea utilizado en asociación con esas imágenes terribles. La música de Beethoven acompaña las escenas violentas del protagonista y las de aquellos que quieren reeducarlo o, sencillamente, terminar con él. La *Novena* acompasa los actos violentos de Alex y sus amigos, pero también la violencia del Tercer Reich. La misma música con la que Hitler festejaba su cumpleaños sirve para solaz del protagonista. La música de Beethoven aparece en ese uso perverso que cuenta con una larga tradición y que parece un preludio sarcástico de su proclamación, al año siguiente, como himno europeo por parte del Consejo de Europa. «¡No el divino Beethoven!», exclamaría Alex.

Como en los campos de concentración, cultura y violencia se unen, y en ese nexo resuenan los ecos de la Gran Guerra. Heredero de todo ello, cualquier ciudadano en su vida cotidiana puede alcanzar a sentir ese nexo. Ser amante de las artes no impide ser un empleado dispuesto a hacer funcionar un sistema que ejerce violencia sobre todos y cada uno de sus engranajes. Ser un trabajador intelectual no es obstáculo para consumir las series televisivas que acompañan los momentos anteriores al

sueño con crímenes, vísceras y cuerpos reducidos a una carnicería donde ya todo se puede ver.

Los soldados volvían mudos de la guerra. Ahora, nuestra verborrea es infinita.

EN EL REINO DE LO MECÁNICO. DEL CUERPO FRAGMENTADO AL CUERPO REINVENTADO

> «Después del reino animal se inicia el reino mecánico. Con el conocimiento y la amistad de la materia, de la cual los científicos solamente pueden conocer las reacciones físico-químicas, nosotros preparamos la creación del hombre mecánico de partes cambiables. Nosotros lo liberaremos de la idea de la muerte, por lo tanto de la misma muerte, suprema definición de la inteligencia lógica».
>
> T. Marinetti,
> *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912)

Hubo un tiempo en que las buenas lecturas hacían surgir órganos adicionales en los cuerpos de los hombres. Tan pronto Michel de Montaigne empezaba a leer a Plutarco, sentía que le crecía una pierna o un brazo. La palabra era capaz de implementar el cuerpo, de hacer aparecer al mundo y a los hombres con formas inesperadas. A través de la lectura, los hombres se convertían en ángeles o demonios, centauros, príncipes, plantas carnívoras o aves del paraíso. Con el poder de la palabra, el lector asistía a la transformación del mundo y de sí mismo: era Circe y Proteo a la vez.

En ese tiempo, también los hombres se afanaban por conocer las leyes de la naturaleza, sus verdaderas formas, para así poder reproducir los fenómenos y, si se daba el caso, modificarlos. Su afán era, como es bien conocido, el dominio de la naturaleza. Poco a poco, los paisajes industriales sustituyeron a las antiguas campiñas y por doquier se fue asentando el reino mecánico al que después aludirá Marinetti. Máquinas y motores poblaron el mundo con sus formas y sonidos

insospechados. Esos designios de la humanidad la convirtieron también en la Circe del mundo. El mundo de la materia se hacía maleable y se movía en paralelo con ese otro mundo tejido con las palabras: la magia de la técnica y la del lenguaje.

Después, los futuristas dijeron preparar «la creación del hombre mecánico de partes cambiables». Los futuristas anuncian la gestación de Proteo, el hombre preparado para adoptar múltiples formas y, según la mitología, un dios del mar que puede ver a través de las profundidades y predecir el futuro. Pero Proteo prefiere guardar silencio y no responder a quien le pregunta. Sólo aquel que sea capaz de atraparlo a través de sus transformaciones podrá escuchar el oráculo del dios.

Hace algún tiempo, Proteo era identificado con el arte, por su carácter cambiante y su presentación como mera apariencia, ahora son los propios hombres los que afirman su voluntad de ser como el dios. Más allá del mito, más allá de las palabras, los hombres del siglo xxi quieren ser como Proteo, magos de sí mismos, aunque a ellos les falte la capacidad de profetizar. Desde el auge de las intervenciones de cirugía estética hasta el movimiento transhumanista anunciando que la especie humana no significa el final de la evolución sino su inicio, toda una serie de prácticas que aúnan la gestión de la vida y la voluntad estética son puestas en obra.

> Espero ver cómo las próximas décadas transforman el planeta en una obra de arte; el nuevo hombre, unido en una armonía cósmica que transcenderá el tiempo y el espacio, se convertirá... él mismo... en una obra de arte orgánica. Hay un largo camino por delante, y las estrellas no son más que paradas, pero ya hemos empezado el viaje.[4]

Los hombres del siglo xxi se presentan como magos de sí mismos, tanto en el plano individual como en el colectivo que, liderado por la biología y la tecnología, piensa incidir en la cadena evolutiva del ser. Biopolítica y estetización van de la mano y, a menudo, en algunos ámbitos, como el del cuidado de sí mismo, son difícilmente discernibles.[5]

Los futuros seres humanos podrían ser diseñados, como Pentti Malaska vaticina, dando lugar a diferentes etapas de la evolución. Esta cadena a menudo es nombrada con la expresión «cadena de producción de la evolución». Los seres humanos serán producidos, tal vez también reproducidos, como las obras de arte en la época de la reproducibilidad técnica. No obstante, en la cadena de producción de la evolución es la idea de progreso la que sigue manteniendo una teleología que se ausentó de la obra de arte reproducida. Por doquier se alude a la producción de un hombre mejorado que, se llega a afirmar, no se parecerá a los humanos. [6]

Se podría pensar que futuribles como éstos forman parte, todavía, del universo conocido en la ciencia ficción. De hecho, las semejanzas que se ofrecen a nuestro imaginario no dejan de llamar la atención. Sin embargo, más allá de que la cadena de producción de la evolución dé lugar a diferentes tipos de cyborg, lo que aparece de modo claro es que este viaje llamado progreso es imparable, aunque ello suponga la destrucción de la especie. El mismo Stephen Hawking se ha referido públicamente a los cambios que las biotecnologías y la informática van a producir en la cadena evolutiva afirmando que, si es posible, simplemente se hará.[7] Y todo ello será regido por el deseo de mejoramiento, como se evidencia en la celebración de encuentros tales como la «Jornada sobre cómo mejorar al ser humano» (H2.0, de humanos 2.0), organizada por el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), en Cambridge (EE. UU.) en 2007.

Estas predicciones de perfeccionamiento recuerdan ese otro proyecto de mejora de la raza que, desde finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, contó con actores entusiastas. Y, en medio, las dos guerras mundiales. ¿Incidieron ellas en este perfeccionamiento?

Los hombres que volvían en silencio con sus cuerpos fragmentados habían sido seleccionados.

Antes de la Gran Guerra, aquellos que tenían el rostro desfigurado eran rechazados durante el reclutamiento, para que no influyeran negativamente en el resto. Después de la guerra, los rostros destrozados de los combatientes se verán sometidos a un proceso de ocultamiento: se impondrá la máscara. A su silencio se añade la negación del rostro herido y deformado.

A la tecnología, que durante la Gran Guerra condujo a la fragmentación de los cuerpos, le siguió el auge de la medicina orientada hacia las prótesis. Al trabajo de los médicos se sumó el de los artistas. Escultores franceses y británicos se pusieron a trabajar en las máscaras. Los escultores basaban su trabajo en fotografías anteriores a la guerra que pudieran hacer identificables a los portadores de estas máscaras. El resultado eran máscaras que no se correspondían con lo vivido por esos hombres. Las máscaras reproducían, en el mejor de los casos, una expresión congelada de un momento de su vida anterior a la guerra. Sus máscaras no adoptan estados de ánimo ni envejecen; sólo ocultan la desfiguración. Este ocultamiento del rostro tiene como objetivo prioritario que esas personas no sean dependientes del Estado y puedan incorporarse a la vida laboral.[8]

La inserción de los mutilados de guerra pasa por la formación de grupos de orquestas de jazz, vodeviles u otras representaciones en los hospitales donde se llevaba a cabo su recuperación. Los más famosos en EE. UU. eran The Amputettes, seis soldados, con una pierna amputada cada uno, que, emulando el estilo Carmen Miranda, mostraban sus prótesis mientras bailaban.[9] Después, vendrá el mercado del cuerpo. Se venderán la sangre, los óvulos, el semen, un riñón, las partes de un feto... Todo es susceptible de ser reutilizado.

Se podría pensar la Gran Guerra y las siguientes como el cumplimiento fiel de la llegada de ese hombre que Marinetti anunciaba: el hombre de partes cambiables. A la mirada a los cuerpos fragmentados le acompañaría entonces la de los cuerpos protésicos. Se está asistiendo a los albores de la medicina estética.

Del camuflaje de guerra al ocultamiento del rostro, pasando por la selección de individuos y palabras, se podría trazar

un recorrido posible que encontraría en la desaparición de eso llamado real, es decir, del mundo como había sido entendido, uno de sus términos. Esta desaparición no significaría una ausencia, pues ésta sería cubierta, a su vez, por las múltiples presentaciones por las que ha sido trocada. Lo real no es solamente una cuestión de perspectiva, de hermenéutica, sino que ahora tiene que ver, además, con la superposición y con la creación de los grandes decorados cinematográficos. Lo real, como los seres humanos, debe ser modificado, mejorado, optimizado, en definitiva, estandarizado.

El nexo entre técnica, guerra, arte y trabajo se explicita mediante ese nuevo ajustarse a tipo o norma: la estandarización. Un ejemplo es la estandarización y comercialización de piernas artificiales después de la Gran Guerra. Este nexo, que pertenece a un determinado tipo de racionalidad, había anunciado su presencia mucho antes. Eli Whitney, en la década de 1790, adaptó la línea de montaje a la producción de mosquetes para el gobierno de los EE. UU. y desarrolló la idea de crear mosquetes con partes cambiables. A principios del siglo XIX, Eli Terry adopta los métodos de fabricación en serie a la producción de relojes. En 1908, se asiste al famoso Modelo T de fabricación de coches en serie. En 1913, se llega a la cadena de montaje y a la estandarización de las piezas. El resultado es conocido: 75000 coches al año en 1912, a un precio de 850 dólares, lo que conducirá a su consumo masivo. En 1938, Ford encarga al artista francés Adolphe Mouron la imagen publicitaria del nuevo Ford V8. Cassandre, como era conocido este artista, idea un ojo surrealista con la inscripción «V8» en la pupila. Los anuncios exhiben este gran ojo que mira hacia los peatones que circulan por la calle. Una imagen inquietante que, como señala Mark Tungate, tal vez fuera un precedente del Gran Hermano de George Orwell.[*] Por todas partes se asiste a lo que Herbert Marcuse denomina la racionalidad técnica, es decir, la racionalización de los medios y de la vida en pro del incremento de la producción y de la construcción de una forma específica de pensamiento y de comportamiento.

Los procesos de normalización inducidos por esa racionalidad técnica tienden a borrar las diferencias y a facilitar el intercambio.[11]

El hombre de partes cambiables anunciado por doquier no encontrará grandes obstáculos, pues responde a la misma lógica que, inaugurada durante el Renacimiento, conducirá después al nexo entre máquina y progreso. Por ello, este hombre-artefacto parece traer los ecos de *El tratado del hombre* de René Descartes:

> En verdad puede establecerse una correcta comparación de los nervios de esta máquina que estoy describiendo con los tubos que forman parte de la mecánica de esas fuentes; sus músculos y sus tendones pueden compararse con los ingenios y los resortes que sirven para moverlas; los espíritus animales con el agua que las pone en movimiento, su corazón con el manantial y, al fin, las concavidades del cerebro con los registros del agua... Y finalmente, cuando esta máquina posea un alma racional, habrá de estar localizada en el cerebro y su función será comparable a la del fontanero, quien debe permanecer ante los registros donde se reúnen todos los tubos de esas máquinas, si desea provocar, impedir o modificar en cierto modo los movimientos de la fuente.[12]

La analogía del cuerpo con las fuentes de los jardines reales y, después, con otros autómatas como los relojes, o un molino, permite al filósofo establecer la imagen del cuerpo como una máquina, aunque la formulación más osada al respecto deba esperar a *El hombre máquina* de La Mettrie (1747). Para él, el hombre es una máquina y, en consecuencia, la diferencia entre el animal y el hombre es sólo de grado. En el universo, dirá, no hay más que una sola sustancia que se modifica diversamente.[13] La máquina es el modelo a través del cual se comprende el funcionamiento del cuerpo para Descartes, y del hombre en su totalidad para La Mettrie. El manifiesto futurista da un paso más: una máquina con partes cambiables.

La Gran Guerra lo explicita y, después, será el tono fundamental que dicte las melodías del presente. De ello dieron cuenta, tempranamente, artistas como Giorgio de Chirico o Carlo Carra con sus espacios poblados por maniquíes sin rostro; también las prácticas surrealistas y la de músicos como Georges Antheil con su *Ballet mecanique* (1924).

En este recorrido se han ido perdiendo los contornos que dibujaban, de modo preciso, eso denominado humano, y algunas vías llevan ahora hacia una ontología de lo que da en llamarse posthumanismo. Después de las dos guerras mundiales, el humanismo adopta las formas de lo *post* o lo *trans*. En ese desplazamiento, la teoría cibernética, surgida en 1942, iluminará el camino.

Fue en 1947 cuando Norbert Wiener, matemático norteamericano, acuñó el término cibernética a partir del griego *kybernètes* [timonel]. Durante la Gran Guerra, Wiener trabaja en balística en el campo de pruebas de Aberdeen. En la Segunda Guerra Mundial, le encargan un proyecto para guiar la artillería antiaérea de forma automática mediante el radar. El dispositivo creado debe reaccionar a la velocidad y a la localización del avión, una retroacción matematizada por Wiener con el nombre de *feedback* o retroalimentación. En 1948, publica *Cibernetica o el control y comunicacion en animales y máquinas*, donde se explica que la cibernética quiere hallar los elementos que son comunes al funcionamiento de las máquinas automáticas y al sistema nervioso humano. Con ello, desarrollará una teoría que abarca el ámbito del control y la comunicación en los organismos vivos y en las máquinas. De este modo, como el mismo Wiener indica, la cibernética se puede extender al control y al funcionamiento de los sistemas humanos y sociales. Control o gobierno y comunicación son los términos claves para definir la cibernética.

> Damos el nombre de información al contenido de lo que es objeto de intercambio con el mundo externo, mientras nos ajustamos a él y hacemos que se acomode a nosotros. El proceso

> de recibir y utilizar informaciones consiste en ajustarnos a las contingencias de nuestro medio y de vivir de manera efectiva dentro de él. Las necesidades y la complejidad de la vida moderna plantean a este fenómeno del intercambio de informaciones demandas más intensas que en cualquier otra época; la prensa, los museos, los laboratorios científicos, las universidades, las bibliotecas y los libros de texto han de satisfacerlas o fracasarán en sus propósitos. Vivir de manera efectiva significa poseer la información adecuada. Así pues, la comunicación y la regulación constituyen la esencia de la vida interior del hombre, tanto como de su vida social.'[14]

Estas palabras, escritas por Wiener en 1950, ilustran la conexión que se establece entre información y efectividad. Esta conexión se basa en la concepción de la retroalimentación. Lo que recibe el nombre de información es lo que puede ser «objeto de intercambio». Mediante ese intercambio se produce, según Wiener, el ajustarse al mundo y el acomodamiento de éste a nosotros. Esto es lo que denomina vivir de manera efectiva, es decir «poseer la información adecuada». La consecuencia de ese proceso de retroalimentación —que se basa en la regulación— es la identidad entre esa «esencia de la vida interior del hombre» y de su vida social. Para Wiener, esa identidad es forjada por la comunicación y la regulación, pero éstas son a su vez reguladas por los denominados medios de comunicación. Sin embargo, el mismo Wiener señalaba entonces que la masa de comunicación puesta en marcha es enorme, y sin embargo su densidad es también cada día más pobre.[15] En la actualidad, está claro que todas las instancias de la vida moderna, desde la prensa hasta los museos y las universidades, deben colaborar en la consecución de esa convergencia entre vida interior y vida social del ser humano. Sólo lo que pueda ser intercambiado —según un sistema donde comunicación y regulación van de la mano— colaborará con esa identidad, aunque ésta no sea estable y se halle en movimiento. Esto supone que la información es puesta al servicio de la formación de un proceso de

identidad dinámica, flexible, en el que la vida interior y exterior deben coincidir.

Tecnologías de la información y la comunicación, y contenidos regulados, dibujan los contornos de lo que en adelante será considerado como la experiencia: la vida efectiva. Atrás quedan las problemáticas planteadas por la antropología criminal y la sociología cuando, a finales del siglo XIX, y con el advenimiento de la gran sociedad de masas, se preguntaban acerca de la oposición entre individuo y masa, y por las modificaciones del comportamiento que supone formar parte de la masa. Atrás quedan las cuitas de Bernays por descubrir los resortes de la mentalidad colectiva para controlar a las masas. Atrás queda también el silencio de los soldados denunciando que una guerra excede todo lo publicado sobre ella. No sólo por lo que supone la visión de lo inconcebible, sino también porque lo enunciado ya fue sometido a censura.[16] El hombre silencioso de partes cambiables tiene que vivir, efectivamente, en perfecta adecuación con el mecanismo de lo social. Ambos deben constituir esa única sustancia que puede ser sometida a diversidad.

Durante la postguerra, Wiener se encarga del desarrollo de miembros protésicos electrónicos: una aplicación práctica de la búsqueda de esos elementos comunes al funcionamiento de la máquina y al sistema nervioso.

> [...] hay una nueva ingeniería de prótesis posible, lo que puede conllevar al diseño de sistemas de naturaleza mixta, que comprendan tanto partes humanas como mecánicas. Sin embargo, esta clase de ingeniería no necesita limitarse al reemplazo de partes que hayamos perdido. Hay una prótesis de partes que no tenemos y que nunca hemos tenido.[17]

El ordenador es considerado una de esas prótesis que llevará a la simbiosis entre el hombre y este nuevo artefacto, tal y como explica J. C. R. Licklider en su artículo «Man-Computer Symbiosis».[18] El ordenador es una meta-prótesis de las operaciones cognitivas. Pero, en esta simbiosis de lógica y materia, no

todo pertenece al mismo grado. Si las palabras suponen un nivel de estandarización en el modo en que se habla del mundo, la imaginación a la que apelan se produce aún en el interior de cada lector. El ordenador, en cambio, implica la denominada exteriorización de la mente. La imagen crece fuera. El ordenador requiere un alto nivel de estandarización para que todo sea susceptible de esquematización. El proceso de selección del lenguaje sigue su curso con el. Recuérdese al respecto que, para Wiener, siguiendo la depuración del lenguaje natural iniciada por los filósofos del lenguaje, palabras como «vida» o «alma», no son útiles para el pensamiento científico. Pasado el tiempo y, siguiendo esa lógica de la vida efectiva, parece que muchas otras palabras e incluso formas gramaticales dejan de ser adecuadas por su ineficiencia. Como Mario Morasso anunciaba en un artículo de 1905 en la revista *Marzocco*, en el futuro podría haber dos lenguajes: el técnico y la lengua –él pensaba el inglés o el alemán– de aquellos que terminaran por imponer sus armas o sus máquinas. Ese futuro es el nuestro y todos conocemos la tecno-lengua en la que es preciso expresarse para ser reconocido como miembro de la comunidad de la eficiencia. Utilizar la tecno-lengua es haber adquirido una extensión o, tal vez mejor, ser portadores de una prótesis.

El ordenador, como el resto de tecnologías, es, siguiendo a McLuhan, una extensión del propio hombre. Pero hay que recordar que esta consideración iba acompañada de que a cada extensión le corresponde un debilitamiento o desaparición de otro órgano. Los hombres, pensaba McLuhan, suelen estar más ocupados con la extensión producida que con la amputación. Fascinados ante la prolongación sensorial y/o mental que la tecnología permite, dejan de prestar atención a la amputación que ésta implica. No obstante, los discursos sobre prótesis, postbiología o posthumanismo tienden a situar las extensiones a las que se refiere McLuhan en el mismo orden que las prótesis que reemplazan la ausencia de un órgano. No habrá distancia entre una extensión y una prótesis de reemplazamiento. Esto nos da la medida de hasta qué punto se ha dibujado otro escenario.

En él se apunta a una hibridación que podría encontrar su primer referente moderno en las pinturas de los soldados con sus máscaras antigás de la Gran Guerra.

Más allá de la extensión y la continua reconstrucción de los cuerpos y las psiques, se apunta a una hibridación. Rodney Brooks, director del Laboratorio de Inteligencia Artificial del MIT, refiriéndose a los experimentos de clonación, expone la posibilidad de modificar las propiedades de las células hasta llegar, dentro de unas generaciones, a hacer desaparecer la diferencia entre un robot y una persona.[10] Se amplifican así los ecos que llegan de La Mettrie.

Una parte del arte sigue la misma línea, y parece responder a la pregunta que realizara el futurista Umberto Boccioni:

> ¿Por qué la ciencia puede atreverse a formular hipótesis que trascienden lo experimental y, en cambio, el arte, que es la intuición misma, debe seguir fabricando copias experimentales de la realidad o entretenimientos sentimentales nostálgicos?[11]

A Boccioni le hubiera gustado saber que ahora el bioarte plantea esas hipótesis en las que el material orgánico se convierte en herramienta artística. Así lo entiende Eduardo Kac, quien, en 1997, dotó de nombre a esta expresión artística que replantea la relación entre arte y ciencia mediante la aplicación de la biotecnología al arte. El bioarte manipula los procesos de la vida, no mediante una simulación por ordenador, sino en vivo. De este modo, Kac explora las fronteras entre humanos, animales y robots. En su primera obra en este ámbito, *Time Capsule* (1997), este artista brasileño se implanta un microchip en el tobillo. La memoria del microchip contiene los números 026109532, que el artista inscribe en una base de datos norteamericana encargada de rastrear animales perdidos. Se inscribe como animal y dueño al mismo tiempo. En caso de pérdida, Kac podrá ser rastreado como animal y como dueño a través de su memoria digital. Todo el proceso es mostrado en directo por televisión desde la Casa das Rosas de São Paulo, donde se lleva a cabo.

Mientras se realiza, el artista observa unas fotografías de la Europa del Este, tomadas en los años treinta y que pertenecen a la memoria familiar. La memoria que transmiten esas fotografías de color sepia se mezcla con su memoria personal, y acompaña la memoria del microchip que ha pasado a formar parte de su organismo. La memoria de lo no vivido, la memoria viva y la artificial constituyen una experiencia de la co-presencia.

En 1998 Kac publica un manifiesto que lleva por título *Arte transgénico*. Con esta expresión se alude a un tipo de arte que, partiendo del uso de técnicas de la ingeniería genética, tiene por objeto crear organismos con genes sintéticos y transferir material de una especie a otra. Esto, para Kac, modifica la relación entre el artista, el público y la obra. El público que adquiere una obra de arte transgénico tiene la responsabilidad de cuidar esa nueva forma de vida que es ahora la obra de arte.

Los protocolos éticos puestos en obra por el artista no ocultan, sin embargo, que la biotecnología y la guerra son la cara y el envés de un mismo proceso que sigue la lógica del rendimiento y el mejoramiento. Con ella, las aplicaciones médicas y la productividad en las granjas se confunden. Esta lógica se ha inscrito también en el trabajo de otros artistas que, como Stelarc y ORLAN, parten de la consideración de que el cuerpo es obsoleto. Con su obra, ambos nos remiten a la predicción de McLuhan, quien afirmaba que el hombre se convertiría en una obra de arte orgánica.

Arte, medicina y tecnología convergen, convirtiendo los quirófanos en salas de *performances*.

PRÓTESIS Y MUÑECAS

Las piernas de Barbie

Cada cultura fabrica un cuerpo. La nuestra lo declara obsoleto y, con distintos nombres, –mutante, cyborg–, se transforma en Circe y convierte a los hombres en émulos de Proteo.

Como Proteo puede aparecer también la doble amputada –de rodilla para abajo– más famosa de estos tiempos: Aimee Mullins. Esta atleta, que batió los récords de 100 m y 200 m lisos y de salto de altura en los Juegos Paralímpicos de Atlanta de 1996, fue antes analista de inteligencia del Pentágono. Después desfiló para Alexander McQueen o Gucci, y ha sido modelo para la revista *Dazed and Confused*, o protagonista de la campaña publicitaria de la marca de cosméticos L'Oreal en 2011. Como actriz aparece en la película *Cremaster 3* del artista Matthew Barney, última filmación del ciclo *Cremaster* (1994–2002). Aimee Mullins adopta en la película diferentes papeles, que van desde su aparición con sus llamadas piernas de cristal, a su transformación en mujer leopardo con sus prótesis de titanio para correr, pasando por una mujer que, con un instrumento añadido a sus piernas, corta patatas. La película alimenta las fantasías del tecnofetichismo en tanto práctica que, para Marquard Smith, implica una estetización, poetización y una metaforización de lo prostético. Por ello, Smith considera que a Aimee Mullins no se le permite ser una amputada, sino que aparece como el ejemplo perfecto de lo posthumano.[1] Esta mujer representa la erotización de las prótesis y la imagen del cyborg.

Las mismas declaraciones de Aimee Mullins muestran la tensión entre ese tecnofetichismo y su condición de amputada:

> Las ofertas que yo obtengo después de hablar [...] provienen de diseñadores de animación e ingenieros aeroespaciales que están construyendo con materiales fuertes pero ligeros, y artesanos, como el tipo que trabaja para Disney y crea la piel para los dinosaurios para que no se rompa cuando muevan su cuello [...]. Estas ideas tienen que ser aplicadas a las prótesis...
>
> Con toda esta nueva tecnología, ¿por qué no se puede diseñar una pierna que parezca y actúe como una pierna? Quiero estar al frente de estas posibilidades. El tipo que diseña la próxima generación de parques temáticos. Los ingenieros. El soplador de vidrio. Quiero que todos acudan a mí con sus ideas.[22]

Se explicita el deseo de tener unas piernas que parezcan y actúen como tales, frente a la estetización y la funcionalización de las prótesis que luce en las Olimpiadas o en las revistas de diseño. Pero, al mismo tiempo, sus palabras dan cuenta de la ausencia de discernimiento que, desde el pensamiento técnico, se da entre la ingeniería, los parques temáticos, o los diseños de Disney.

La misma presentación del ciclo *Cremaster* en la Barbara Gladstone Gallery, que representa a Barney y produce el ciclo, habla de esa estetización.

Aimee Mullins lleva distintas prótesis en función del contexto. Tiene más de una docena y de cinco alturas distintas, lo que la obliga a relacionarse con el espacio de modo diferente en función de la prótesis que elige. Entre estas prótesis se encuentran las de las piernas de la muñeca Barbie, largas y delgadas, y particularmente diseñadas para llevar tacones altos. Bob Watts, diseñador de estas piernas explica:

> Estas forman parte de mis piernas de fantasía. Con un amputado simple es más fácil obtener una pierna artificial que parezca una pierna de verdad. Pero cuando estás haciendo dos piernas, es mucho más que el doble de trabajo. Pero hay también más del doble de libertad, porque no hay razón para que

las hagas absolutamente idénticas e ideales. Aimee me ofreció una oportunidad para producir las piernas de mujer perfectas.[23]

Las piernas de mujer perfectas, las de una muñeca, son ahora encarnadas en una prótesis. Como la hélice frente a la obra de arte, las piernas de Barbie representan la perfección frente a tantas otras piernas de mujeres. El mayor grado de excelencia, ese que otorga la perfección, se encuentra en el ámbito de lo que antes fue considerado artificio, el de la tecnología. Con ese desplazamiento, la erotización de las prótesis es un hecho. Esta erotización conduce, en algunos casos, al deseo de ser amputado o a hacerse pasar por una amputada para ser incluida en esa categoría en las páginas dedicadas a pornografía en internet.[24]

El cuerpo no es algo que se tiene como un legado para ser conservado, puede ser transformado, mejorado. Los amputados que mejoran su cuerpo por medio de prótesis se convierten en el ejemplo de esta concepción del cuerpo como aquello que debe ser superado. Sobre esta concepción se pueden proyectar fantasías eróticas que mezclan lo comercial, lo artístico y el ámbito médico, convirtiendo los cuerpos en objetos de remodelación.

Para Aimee Mullins una prótesis no es un reemplazo sino una potencialidad. Por ello, piensa que la mayor discapacidad es aquella que uno puede crear para sí mismo, la idea de normalidad. Frente a los que creen que una prótesis va ligada a la categoría de discapacitado, ella expone los ejemplos de la cirugía estética y llega a afirmar que Pamela Anderson tiene más prótesis en su cuerpo que ella y que, sin embargo, nadie la llama discapacitada.[25]

Entretanto esto se dirime, ¿dónde quedaron las prótesis de los soldados?

Vida en plástico

«El plástico está enteramente absorbido en su uso; al final, se inventarán objetos sólo por el placer de usarlo. La jerarquía de

> las sustancias ha quedado abolida; una sola las reemplaza a todas: el mundo entero *puede* ser plastificado. Y también la vida, ya que, según parece, se comienzan a fabricar aortas de plástico».
>
> Roland Barthes, *Mitologías*

¿Se debe considerar la anatomía imposible de la muñeca Barbie como uno de los precedentes del éxito de la cirugía estética y de la indistinción entre orgánico e inorgánico? La respuesta sería afirmativa si pensamos en el caso de Cindy Jackson, autora de *Living Doll* o *Surgery Secrets* y considerada una «Barbie viviente». Esta norteamericana, que a los 58 años se había practicado cerca de cincuenta operaciones de cirugía y medicina estética, entra en el récord de los Guinness en el 2008. Las intervenciones incluyen, entre un extenso catálogo, *liftings*, rinoplastias, implante de pómulos o microdermoabrasión. Todo, para ser bella y atractiva; para ser como Barbie. Afirma estar registrada en el British Internal Revenue como la mujer biónica. Se puede aducir que el caso de Cindy Jackson es extremo, y hasta patológico, pero ¿qué decir de los millones de seres humanos sometidos a tratamiento para mejorar su cuerpo? Se añadiría a ello también cierta práctica del deporte en los gimnasios.

Lo que importa en el caso de Barbie es que no se trata de emular a una estrella de cine, sino a una muñeca. Y es que la distancia entre ambas no parece tan grande para la mirada.

En 1815, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann escribe *El hombre de arena*, un cuento fantástico en el que un estudiante, Nathanael, se enamora de Olimpia, una autómata realizada por su profesor, Spalanzani. Años después, Jacques Offenbach compondrá *Les contes d'Hoffmann*, ópera estrenada postumamente en 1881 y cuyo primer acto se inspira en este cuento. Más tarde, en un estudio sobre *Lo siniestro* que Sigmund Freud redacta en 1919, este cuento ocupa un lugar central. Para Freud, lo siniestro se halla en la figura del hombre de arena que arranca los ojos a las criaturas. Este hombre es el responsable de la muerte del padre de Nathanael cuando éste era niño y, finalmente, de

su propio suicidio. Lo siniestro no se encuentra entonces en el amor del estudiante por Olimpia, pues no es a ella a quien se le podría atribuir en primer término el efecto de lo siniestro.[36]

Después de asistir a una representación de *Les contes d Hoffmann*, Hans Bellmer empieza a pensar en la muñeca que creará en 1933. Su muñeca y el resto de su obra, piensa Bellmer, deben tener unas características tales de las que no pueda apropiarse el nazismo. Bellmer hará posar a su muñeca (tamaño: un metro con cuarenta centímetros) en actitudes eróticas y sadomasoquistas en bosques y jardines. El reportaje fotográfico que resulta de esta muñeca de articulaciones imposibles será una crítica al cuerpo perfecto adolescente propugnado por el nazismo. ¿Qué cuerpo muestra Olimpia a Nathanael?

Nathanael ve en Olimpia la perfección del cuerpo y del alma, mientras otros no ven más que sus movimientos excesivamente ritmados. Todo es regular en ella y, los que la han visto, la encuentran sin vida y sin alma. ¿Es la locura de Nathanael lo que le conduce a enamorarse de una autómata, de una muñeca?

Pasados casi doscientos años, la respuesta habría que mesurarla. Olimpia se convierte en el ideal femenino para este estudiante. En la actualidad, después del cine de ciencia ficción, de las imágenes con Photoshop en las revistas, de los denominados avances de la tecnología y de cómo las dos guerras mundiales transformaron la visión del mundo y del hombre, enamorarse de una ficción de plástico y píxeles se hace posible y extensible, no a un individuo sino a grandes masas de población. Y como la cantidad produce ahora la calidad, si esto es aceptado por un gran número, se convierte, inmediatamente, en comprensible y, por lo tanto, entra en el orden de lo que no debe ser cuestionado.

Olimpia es una autómata. Barbie es una muñeca. Ambas, en la ficción de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann o en el pensamiento de Cindy Jackson, representan a la mujer ideal. La primera puede alimentarse con la imaginación de Nathanael; la segunda se alimenta a través del modelo social que representa: la sociedad de consumo.

Barbie surgió de la inquietud de Ruth Handler, quien, junto a su esposo Elliot Handler y su amigo Harold Marson, creó Mattel Creations en 1945. Según cuenta la historia oficial, la señora Handler habría observado que su hija Bárbara prefería jugar con muñecas que tenían características adultas antes que con los bebés muñecas que había en el mercado.[47] El problema era que las muñecas con esas características y a las que se le podían poner vestidos eran de papel. La idea de crear una muñeca adulta no convenció en un primer momento a los directivos de la empresa. En 1956, durante un viaje, Ruth Handler descubre Bild Lilli, una muñeca sexy que se vendía como juguete de escritorio en estancos y que se comercializó entre 1955 y 1964 en Alemania occidental. En sus inicios, esta muñeca era una caricatura diseñada por Reinhard Beuthien en el *Bild Zeitung* de Hamburgo. Primero, Beuthien dibujó un bebé, pero, ante la negativa de su jefe, se decidió por un cuerpo de mujer con curvas, cola de caballo y un tanto descarada en su lenguaje. En 1953, y ante el éxito de la tira cómica, la empresa Greiner & Hauser GmbH se decidió a comercializar la muñeca. En 1955, Lilli salió al mercado como una rubia de ojos vivaces y amplio vestuario. Lilli, que ya se vendía para que los hombres la regalaran a sus novias, llegó a los EE. UU., y Mattel decidió comprar sus derechos. A partir de ella crearon Barbie —en honor de la hija de Ruth Handler—, y le dieron acta de nacimiento el 9 de marzo de 1959 en la American International Toy Fair, donde fue presentada como una modelo adolescente.[48]

La muñeca fue recreada por Jack Ryan, un ingeniero que había trabajado para la compañía Raytheon de Los Ángeles, diseñando los misiles Sparrow y Hawk. En la recreación de Barbie también se contaría con el productor japonés Klokusai Boeki Kaisha, quien, con un diseñador de muñecas japonesas llamado Yamasaki, se habría encargado, entre otras cosas, de suavizar y, finalmente, eliminar el prominente pezón de Lilli. A pesar de todo, antes de vender la muñeca, los Handler contrataron al psicólogo de origen austriaco Ernest Dichter, considerado como el padre de la investigación motivacional aplicada al *marketing*, y

uno de los primeros en emplear el psicoanálisis freudiano en el estudio del comportamiento del consumidor. Dichter, director del Institute for Motivational Research en Croton-on-Hudson (Nueva York), había conseguido ventas millonarias para la marca de jabón Ivory y para la automovilística Chrysler. El estudio de Dichter sobre la muñeca concluye que, para que los padres –particularmente las madres– no rechacen la muñeca, hay que dar argumentos. En su informe se lee:

> El niño ejerce una cierta presión, la efectividad de la cual depende de su habilidad para argumentar sensatamente con un adulto. [...] El anunciante del juguete puede ayudar al niño proveyéndole con argumentos que van a satisfacer a la madre.[29]

Finalmente, se decide reflejar una imagen de modelo soltera, elegante y femenina. De este modo, las madres pueden pensar que la muñeca es una buena influencia para sus hijas.

Esta muñeca de 29 cm, peinada con una cola de caballo, maquillada con línea de ojos y con un bañador con un motivo cebra estampado, produjo un record de ventas en el mismo año de su aparición: 351 000 unidades a tres dólares cada una. Su edad es indefinida, tanto puede parecer una adolescente como una mujer.

De una muñeca que era vendida a los hombres durante la postguerra, se pasa al *boom* de ventas para niñas. El paso de la muñeca Lilli a Barbie pone de manifiesto la aceleración aparente del paso del mundo infantil al de los adultos. Esto ocurre en una sociedad que, con el tiempo, se caracterizará por un infantilismo cada vez más acusado. El arquetipo de la muñeca-mujer se fundamenta, en el caso de Barbie, no sólo en una anatomía que recuerda a un adulto, sino también, en su inserción en el modelo de una sociedad de consumo que estaba en auge.

Barbie bien podría encarnar el modo en que el deseo pasa a articularse sobre la fragmentación de los cuerpos. Desde el canon de la medida femenina en los años 60 (90-60-90), hasta las distintas modas en que una parte del cuerpo, como las nalgas,

puede convertirse en objeto privilegiado del deseo. Esta fragmentación del cuerpo se corresponde con la estandarización exigida para ser objeto del deseo.

Barbie se acompañará de una puesta en escena de accesorios sin precedentes, que se irán adaptando a los tiempos. Esta muñeca representa la esencia del capitalismo bajo la forma de consumo. Por ello, la muñeca se reinventa continuamente para adaptarla a los cambios ideológicos que se van sucediendo. Barbie simboliza la flexibilidad, un término que será recurrente en el vocabulario económico, moral y social de finales del siglo XX. En primer lugar sus vestidos, que serán ejemplo de la moda del momento. Ruth Handler encarga el vestuario de la muñeca a la diseñadora de moda Charlotte Johnson.[1] Tendrá su caja de maquillaje, una casa de ensueño, unos patinetes, un *hulla-hoop*, un coche, una moto, un ordenador. Solo entre 1959 y 1976, se calcula que se hicieron 1179 productos en torno a Barbie para ser comercializados en los EE. UU.[3] En 1992, Mattel distribuye, al precio de cien dólares, una Barbie del tamaño de una niña para que puedan intercambiarse los vestidos. En el armario de Barbie se encuentran diseños exclusivos de grandes de la moda y la alta costura. También algunas piezas controvertidas como el *Nighty Negligée*, vendido entre 1959 y 1964, y que contó con la desaprobación de muchas madres.[2] Sus accesorios hablan del tipo de mujer que prima en cada década, así como del orden social en el que se encuentra. Pero, con Barbie, tanto puede hacerse referencia al prototipo de mujer de la sociedad capitalista orientada hacia el consumo, como a su apropiación por parte de la teoría *queer*.[33]

En el universo Barbie se organiza todo un modelo social. En 1961, y debido a la demanda, Mattel crea a Ken, el novio de Barbie, un muñeco rubio y atlético que viste a la moda y que toma el nombre del segundo hijo de Ruth Handler. Mattel prepara entonces accesorios para que la pareja pueda ir a la playa, de picnic o participar en fiestas. Se le añadirán amigos y familia: Midge (1963), Allan, el amigo de Kent (1964), Skipper (1964), Francie (1966), sus amigas negras Christie y

Julia (1969), a las que seguirán la asiática Marina o la hispana Teresa, todos ellos con rasgos poco tipificados y más parecidos a una Barbie de color;[14] su hermanita Kelly (1995) y, en 1986, Mattel comercializa los amigos que tienen alguna discapacidad. En 1991 Mattel lanza las muñecas Shani, amigas de Barbie, con una tipificación afroamericana más acentuada para llegar a otros mercados. En la actualidad, en la categoría de Barbie africana se encuentran versiones de ediciones especiales como la Barbie de Kenia, de Ghana, Nigeria y Marruecos. Lo mismo ocurre en otras categorías como la europea, donde encontramos la Barbie española en edición especial y vestida de flamenca. Tener amigos forma parte del éxito que supone la sociabilidad en una sociedad de consumo y Barbie así lo enseña. También, como en el caso de Mickey Mouse, no puede faltar la creación de clubs de fans de Barbie, que incluyen a coleccionistas. Se realizan ediciones limitadas de la muñeca desde 1990 y ésta también ha servido para la reproducción de celebridades como Marilyn Monroe, con su vestido rosa en *Los caballeros las prefieren rubias*. Scarlett O'Hara con sus diferentes trajes en *Lo que el viento se llevó*. Madonna o Cher.

Cuantos más amigos, más éxito social se supone, tal y como se ejemplifica en las redes sociales.

Barbie representa el ideal de la cultura de masas de los sesenta y se va adaptando a los nuevos modelos. En 1961 se inicia la revista *Barbie*, publicación oficial de su club de fans. A finales de los sesenta se hace Mod. En 1975, participa en los Juegos Olímpicos de invierno. A mediados de los ochenta el eslogan de Barbie era: «Las chicas podemos hacer cualquier cosa» [«We Girls Can Do Anything»], emulando el acceso de la mujer a puestos de trabajo de responsabilidad, al tiempo que podía seguir siendo ama de casa, esposa y madre. La mujer estudiante en la universidad, la ejecutiva, la novia, la dentista, la paleontóloga, la motera de Harley Davidson, o la estrella del rock. En 1986 aparece como astronauta. Un año antes, su vestuario *Day to Night* la presenta con un estilo *yuppie*. Sus complementos incluyen una tarjeta de crédito, un periódico y una calculadora. Con la

caída del muro de Berlín en 1988, se presenta la «Barbie de la amistad», pensada para los países del Este de Europa. En 1989, se enrola en el ejército y es embajadora de UNICEF. En 1990, se celebra la Primera Conferencia Mundial Barbie, donde niños de más de treinta países se unen para dialogar sobre cómo hacer un mundo mejor. En 1992, las niñas norteamericanas tenían una media de siete muñecas Barbie. En el mismo año, Barbie se presenta para las presidenciales de EE. UU.: lo hará de nuevo en 2004. Durante la campaña electoral de George W. Bush y John Kerry, Mattel presenta su Barbie electoral nominada por el Partido de las Niñas y con el respaldo del grupo White House Project. Realizada en tres versiones: anglosajona, hispana y afroamericana, es vendida a veinte dólares. Su último intento de llegar a la Casa Blanca lo realiza en 2008, y suponemos que compitiendo con los muñecos de Obama y de Hillary Clinton, que eran vendidos a cincuenta y cinco dólares. Se exhibe asimismo en la Feria del Juguete de Núremberg en 2009, año del cincuenta aniversario de la muñeca, como Barbie-Merkel.

Su imagen ha ido cambiando el color de su pelo e incluso sus pechos. Estos cambios afectan, de vez en cuando, a su rostro y sus piernas que, en 1964, son giratorias. Pero según varios estudios antropométricos realizados sobre la muñeca, apenas ha habido variaciones en sus proporciones desde 1959.[9] En 1967, se modifica el tono del vinilo con el que está realizada, la cintura es articulable y se le añaden pestañas. Las muñecas pueden ser cambiadas por los nuevos modelos abonando tan sólo un dólar cincuenta en vez de los tres dólares que costaba la nueva. Todo puede ser reemplazable y además debe de serlo. Con este cambio, se introduce en la muñeca el concepto de obsolescencia dinámica, introducido por Alfred P. Sloan presidente de General Motors, quien propuso el cambio anual de estilo en los coches para fomentar sus ventas. Las niñas se iniciarían en esos años en este aprendizaje. Cualquier objeto de consumo debe quedar obsoleto. Luego aprendimos que el cuerpo también.[10]

La transformación más importante llega en 1971, ligada directamente a la revolución sexual. La perfectibilidad de Barbie

afecta también a su voz. Cuando en 1992 enuncia su «Las clases de mates son difíciles» [«Math class es tough»] tiene, según Lord, la voz de Valley Girl, colocándose entre la clase media baja y la alta proletaria. En *Dance! Workout with Barbie*, un ejercicio de vídeo animado del mismo año, tiene una voz que no suena tan proletaria. Como señalara Roland Barthes, se da una relación entre los tipos de voz y las clases sociales.[3]

Pero todo se va modificando y si, en un primer momento, las feministas criticaron el ideal de mujer que encarnaba Barbie, ahora se considera que, en sus primeros años, esta muñeca representaba un contrapunto liberador a la imagen de la mujer ama de casa.[18] No obstante, hay activistas reseñables como la Barbie Liberation Organization (BLO), formada en 1989. En su origen, la BLO tenía como objetivo cuestionar y cambiar los estereotipos de género. Su acción más notoria fue llevada a cabo en diciembre de 1993, con el sponsor de RTMark, que destinó 8000 dólares, provenientes de una asociación de veteranos del ejército, para el sabotaje de 300 Teen Talk Barbie, las primeras Barbie que hablaban y decían frases como: «¡Las mates son difíciles!»; «Me gusta ir de compras»; «¿Tendremos alguna vez suficiente ropa?» («Math is hard!»; «I love shopping»; «Will we ever enough clothes?»), y del muñeco G. I. Joe. Los activistas y artistas de la BLO intervinieron los circuitos de las muñecas para cambiarles los slogans. Una vez modificados, devolvían las muñecas a las tiendas y la sorpresa de las familias era mayúscula cuando escuchaban a Barbie exclamar: «¡La venganza es mía!» [«Vengeance is mine!»]. Como explican los miembros de la BLO, los dueños de las tiendas ganaban el doble, pues vendían la muñeca dos veces.[19]

Al negocio de los accesorios de Barbie se añaden los complementos para las niñas que van desde gafas, agua de colonia, una agenda que a su vez es un estuche con pintalabios, cepillo dental y porta cepillos, mochilas para ir al colegio, artículos deportivos, la revista *Barbie* (editada en España por RBA), para terminar con los accesorios electrónicos que copian el mundo de los adultos con su mp3, el DVD o la cámara portátil. Todo

puede ser solicitado en la lista de deseos de la página oficial de Mattel, o directamente en las tiendas Barbie, como la inaugurada en Shangái en 2009. Esta tienda, clausurada en 2011 por razones «estratégicas» según la compañía, contaba con seis pisos comunicados por escaleras mecánicas de color rosa y una escalera de caracol adornada con cerca de 900 Barbies. Las niñas podían probarse vestidos en tamaño real del vestuario de la muñeca, así como hacerse la manicura o tomar un refresco en el bar. Asimismo, contaba con un departamento de diseño para que las clientas pudieran idear muñecas a voluntad, con la ayuda de los ordenadores. Se podía elegir el color de piel, el pelo y la ropa. Bajo la apariencia de esta libertad de elección se mantiene intocable la muñeca con su rostro y sus medidas. En estas tiendas, las niñas aprenden a vivir como los adultos, sumergidos en una sociedad que somete todo a la obsolescencia. Las niñas la pueden emular en las Barbie Store donde se ofrecen talleres para convertirse en diseñadoras de joyas, estrellas del rock, maquilladoras o bailarinas. Estas tiendas parecen entonar el estribillo de la famosa canción del grupo Aqua, «Barbie Girl»: «Soy una chica Barbie, en un mundo Barbie. Vida en plástico, es fantástico...», y si no se consigue, se puede intentar esta vez siguiendo a Melendi con su «Barbie de extrarradio»: «Querida Barbie de extrarradio, corre, tu tinte está esperando». Aunque, como podía leerse en los pechos desnudos de las activistas del grupo Femen en la inauguración de la Barbie Dreamhouse Experience de Berlín, en mayo de 2013, «La vida en plástico no es fantástica».

Mattel ha vendido unos mil millones de las distintas versiones de Barbie y sus amigos en más de cien países. Algunos países como Arabia Saudí han prohibido la muñeca a través del Comité para la promoción de la virtud y la prevención del vicio, porque la consideran un símbolo de la decadencia del Occidente pervertido.

Los negocios que aporta Barbie se amplían con las alianzas con otras marcas, como en 1983, con la introducción de «Barbie Loves McDonald's», con un puesto de hamburguesas de

plástico; con Kraft en 1992; vestidos exclusivos en 1989 como «Pepsi Spirit Barbie» o «Benetton Barbies» en 1991, con muñecas multirraciales que evocan el universo Benetton. El negocio, más allá de los complementos, incluye videojuegos y películas como «Barbie en el Cascanueces» (2001), basada en el famoso cuento de Ernst Theodor Amadeus Hoffman *El cascanueces y el rey ratón*, o «Toy Story 3» de 2010.

El mundo del arte tampoco se ha resistido a Barbie, tal y como se expone en la obra publicada por Craig Yoe, *The Art of Barbie* (1994), donde aparecen un centenar de artistas inspirados por la muñeca. Andy Warhol realiza un retrato de Barbie en 1985, encargo de Mattel. Jack Grey presenta una irónica *Barbie de Willendorf*, donde Barbie pierde sus formas; Emily Cohen realiza un retrato de Barbie emulando *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli; Marian Jones fotografía su *Barbie desnuda bajando una escalera*; Nerio Gussoni en *The Color of Evening* introduce una Barbie digital en *Nighthawks* de Edward Hopper. David Mach, en *Off the Beaten Track*, usa cientos de Barbies para criticar el consumo del sistema capitalista. Maggie Robbins, a través de mutilaciones de la muñeca, critica el papel de la mujer en la sociedad. Habría que sumar aún las exposiciones que en 2009 sembraron galerías y museos con motivo del 50 aniversario de Barbie. Pero también el modo en que Mattel, siguiendo algunos iconos de la moda, se inspira en el arte para presentar nuevas muñecas a los coleccionistas, como la Barbie que emula *La Gioconda*, la que inspira su vestuario en *La noche estrellada* de Van Gogh, o la que toma como modelo el *Retrato de Adele Bloch Bauer* de Klimt.

«Vida en plástico...».

«DENTRO DEL GRAN SILENCIO»

Los cuerpos de la voz

> «Raramente escuchamos una voz "en sí", escuchamos lo que dice; la voz tiene la misma posición del lenguaje, que es un objeto que sólo se cree poder aprehender a través de lo que vehiculiza; pero, así como hoy gracias a la noción de "texto", aprendemos a leer la materia misma del lenguaje, de la misma manera será necesario que escuchemos el texto de la voz, su significancia, todo lo que en ella desborda a la significación».
>
> Roland Barthes, El grano de la voz

Escuchar el texto de la voz es escuchar el cuerpo de la voz. Este cuerpo no se identifica con el cuerpo del emisor, aunque lo incluya. El cuerpo de la voz desborda la significación de lo dicho, pero también al cuerpo que le hace de caja de resonancia. El cuerpo de la voz se amasa en la tensión que afecta a la disposición corporal con la que las cuerdas buscan su afinación para entonar lo que va a ser dicho. La voz no tiene un solo cuerpo; transita por un haz de cuerpos que mudan de tensión. Desde la voz susurrante hasta la estentórea se abre el abanico de los cuerpos de la voz. En ese abanico aparece la voz de bronce de Aquiles haciendo temblar a las filas enemigas, o la voz metálica de Trotsky, ambas voces de mando. En la distancia que hay entre ambos se ha pasado de la especificación del material al genérico metal. Sólo permanecen la voz argentada y la acerada, aunque esta última designa en mayor grado lo significado que el cuerpo de la voz.

Hay situaciones en las que los cuerpos de la voz se mezclan y pasan a hacerse independientes del propio cuerpo. Tal es el caso del rumor que corre como si no tuviera cuerpo que lo sustentara. El mismo

rumor confuso de voces en el campo de batalla en esas guerras que narraba Homero y que, según los entendidos, con una lectura entonada de los versos se puede escuchar el fragor de la batalla. El rumor de las voces se mezcla con el resonar de las armas de bronce. Espadas, escudos, corazas y canilleras de bronce, como la voz de Aquiles.

Durante la Gran Guerra el sonido es otro, las metralletas con ese ra ta ta-ta-ta insistente que Marinetti mimaba, obligan a la creación de trincheras donde el rumor de los hombres no puede correr. Para contrarrestar las trincheras, surgen los carros de combate que dejan sentir su grave frecuencia en la tierra antes de aparecer y aniquilar ese rumor casi estático de las trincheras.

¿Dónde están aquí los cuerpos de la voz? ¿En qué espacio se gesta la tensión que les permite entonar lo dicho? ¿A qué metal suenan las voces de esos mandos?

La voz ha abandonado su caja de resonancia y circula por distintas superficies. Desde las cabezas parlantes del abate Mical (s. XVIII) hasta la construcción del vocoder, se inscriben algunas de las transformaciones más importantes que han afectado a los cuerpos de la voz. En estas transformaciones destacan dos procedimientos que gestan un espacio para dotar de cuerpo a la voz: la grabación y la síntesis vocal. En el primer caso, parece que su aparición hace de preludio al silencio de los soldados. Con la grabación se fija la voz en un soporte mecánico. Este soporte implicará una mecanización de la voz y una modificación de la expresividad. La voz, interior y exterior a un tiempo, pasa con la grabación a ser exterioridad. De la interioridad apenas se deja sentir una huella, lo que produce la extrañeza que uno siente ante la propia voz grabada.

Desde las primeras grabaciones comerciales en cilindro se hace evidente la mecanización y la modificación expresiva que estas suponen. Ante la imposibilidad de duplicar los cilindros originales, el cantante estaba obligado a repetir y repetir las piezas, pues su voz sólo podía ser captada por tres campanas de grabación a la vez, equipadas con sendos grabadores de cilindro.

> *La aguja de grabación era en extremo sensible y cuando el cantante proyectaba la voz en pasajes muy fuertes o poderosos o, como dijo*

> *Edison, cuando el aparato de grabación tenía que lidiar con el tipo de sonido que un italiano hace cuando se enamora, la aguja saltaba y rompía un trozo de la cera del master. Una soprano dramática debía acordarse de retroceder tres pasos para sus «notas de pecho» y cinco o seis para el «registro medio agudo».*[10]

La voz grabada exige otro entrenamiento en el que la potencia de la voz y su expresividad deben encontrar su acuerdo con el medio.

Antes de la Gran Guerra, Emile Berliner ya había inventado un método para realizar una copia en metal del original en cera. El éxito del disco radicará en la posibilidad de la repetición mecánica. El cantante ya no estará obligado a repetir y repetir. En esos tiempos, los soldados todavía no podían permitirse un gramófono. Tal vez por entonces aún cantaban.

Después, durante la guerra, se intensifica la investigación en la telegrafía sin hilos y se crean los micrófonos y amplificadores también para uso comercial. Las grabaciones irán ampliando el espectro de frecuencia gracias a los trabajos de ingenieros que, implicados en la investigación militar, intentaban cribar las señales del sonar en función de si eran producidas por submarinos alemanes o aliados.

En el período de entreguerras, la popularización de la radio en Alemania y los altavoces en las calles dibujarán el paisaje sonoro del Tercer Reich. En ese paisaje, la garganta de Goebbels emite la voz del Führer. ¿Es la radio el cuerpo de esa voz? Si es así, ¿qué significa entonces ensayar un discurso para el medio radiofónico? ¿Qué supone tener una voz radiofónica?

Como una soprano dramática que debe ejecutar un extraño ballet mientras canta para que la grabación sea la adecuada, el orador se entrena también en esa danza: la disociación de su cuerpo y su voz. Las voces de la radio, como las de esas primeras grabaciones, son voces nómadas que han abandonado sus cuerpos para inscribirse en las gargantas que los medios ofrecen. Son voces híbridas de las que se olvidó su origen, su primer espacio de resonancia, y que ahora son reconocidas como voces sin cuerpo: voces en la garganta del receptor.

Podemos imaginar a Hitler ensayando sus discursos en su salón de espejos. En ellos, busca el reflejo de una corporalidad pública

que dote a su voz de la capacidad de migrar a otro medio. Su cuerpo quiere transformarse en una caja de resonancia inédita para hacer de su voz un instrumento de seducción colectiva. Se construye otro cuerpo ante los espejos, transformando con ello el cuerpo de su voz y haciéndolo apto para la migración. A la labor comunicativa que exige el medio se suma la erótica de la voz. La voz es el líder a seguir y el discurso que enuncia se pliega al nuevo cuerpo de la voz.

«¡Puro Pavlov acústico!», exclamará el compositor Mauricio Kagel aludiendo a las puestas en escena de Hitler en Berlín y en Nuremberg.[1]

Las voces de los líderes políticos en la radio; las voces del coro de la Novena *en* La naranja mecánica *o las voces de Barbie entonan esa cultura de la oralidad formada por voces migratorias inscritas en el medio tecnológico. Estas voces, más allá del condicionamiento acústico que son susceptibles de engendrar, dejan escuchar la mutación de los cuerpos de la voz.*

El hombre mecánico de partes cambiables que preparaban los futuristas se mostraba en el cuerpo amputado y cubierto con las prótesis de última generación, con la remodelación y los injertos en el cuerpo obsoleto. Pero estas partes cambiables afectan también a la voz.

La voz sintética con acento norteamericano de Stephen Hawking –científico británico como es sabido– es la encargada de recibir al público en la exposición que, con motivo de su setenta cumpleaños, le dedica el Museo de la Ciencia de Londres (2012). Antes, su voz sintética había sido utilizada en un episodio de la serie Los Simpsons *y en «Keep Talking», un tema de Pink Floyd incluido en su álbum* Division Bell.

Una gran parte de la música de nuestro tiempo entona sin cesar a este hombre mecánico de partes cambiables. Temas como «California Rhinoplasty» de Matmos para su disco A Chance to Cut is a Chance to Cure *(2001), que combina una flauta nasal con sonidos de operaciones de estética grabados en California, como una rinoplastia o la implantación de una barbilla, así lo indican. Pero es sin duda en el tratamiento de la voz donde el desplazamiento de lo humano queda al desnudo. Piezas como «The Robots» en* The

Man Machine (1978), del grupo aleman Kraftwerk, donde la voz es tratada con el vocoder, es una buena muestra de la yuxtaposición de la técnica, el arte y la guerra.[10]

La portada del disco, realizada por el artista Karl Klefisch, combina el negro y el rojo y se inspira en el artista ruso El Lisitski. En ella aparecen los cuatro miembros del grupo vestidos con uniformes que recuerdan a la ropa militar y que evocan vivamente la influencia comunista, aunque sin dejar de lado, al mismo tiempo, la connotación fascista. Como ellos afirman, la portada contiene una imagen paramilitar que de hecho es contradictoria porque no van vestidos de marrón, sino de rojo.[11] Para la presentacion del disco crearon maniquís de si mismos, acentuando asi la despersonalizacion.

En «The Robots» escuchamos los ritmos electrónicos, marcando una repetición mecánica que se acompaña con una melodia en bucle en la que se oyen las voces transformadas por el vocoder. Las voces son roboticas, algo que se extendera en el uso del vocoder entre los años setenta y ochenta. El estribillo repite obstinadamente «We are the robots». Esta repetición mecánica produce para ellos el trance perfecto. Una vez más, la perfeccion es situada del lado de una tecnologia capaz de repetir un objeto, ahora una música, de modo identico.

El trance seria inducido por esta musica maquinal que transporta lo que denominan el alma de las máquinas. Pero ¿qué tipo de transporte supone este trance?

¿Sigue siendo cultual y de identificacion? El ritmo cerebral y corporal puede acoplarse a esa repeticion metronómica, como si ciertamente se tratara de un puro Pavlov acústico. Esa repeticion parece institucionalizar la repeticion mecánica misma, instaurando una suerte de repetición terapeutica realizada a traves del baile y el canto.

¿Con qué cuerpo de la voz es posible entonar la insistente afirmacion: «We are the robots»?

> La imagen del robot es muy importante para nosotros, es muy estimulante para la imaginación de la gente. Siempre hemos pensado que mucha gente son robots sin saberlo. Los intérpretes de música clásica, Horowitz por ejemplo, son como robots, reproduciendo

una música que es siempre lo mismo. Es automático, y lo hacen como si fuera natural, lo que no es cierto. De este modo, hemos abierto el telón y dicho: «Mira, cualquiera puede ser robótico, controlado». En París, la gente va en metro, se mueven, van a las oficinas, a las ocho de la mañana, es como un control remoto. Es extraño... De hecho, hemos expuesto lo mecánico y la actitud robótica de nuestra civilización [11]

La imagen del robot nos acompaña desde que en 1920 Karel Čapek escribiera su obra de teatro R. U. R.: Rossums Universal Robots. *El término «robot» le vino sugerido por su hermano Josef y deriva de la palabra checa «robota» que significa trabajo pesado, forzado. Doce años después, Jünger publicaba* El trabajador. *Convergen los sueños del futurismo en los que se imaginan robots que harán el trabajo pesado de los hombres y el presente en el que Jünger ve la gestación de la nueva figura del trabajador. Y, sin embargo, ambas figuras no son contradictorias. Ambas exponen que, en cierto modo, el hombre tal y como había sido definido antes es un anacronismo.*

Pronto se cumplirán 150 años desde que Friedrich Nietzsche escribiera el aforismo 423 de Aurora, *«Dentro del gran silencio». En él se presenta una pérfida naturaleza que, con malicia, guarda silencio ante el hombre que la contempla. Este hombre siente que la naturaleza oculta una verdad, y su corazón, también mudo, se exalta. En ese estado, cualquier palabra aparece como un error o una ilusión. La naturaleza, escribe el filósofo, enseña al hombre «a dejar de ser hombre», a ser capaz de dejar de hablar e incluso pensar, a aceptar su silencio.*

Casi cuarenta años después, el silencio es otro. Los hombres vuelven mudos de la guerra... Lo que llevo al silencio a esos hombres no fue el espectáculo de una naturaleza que calla, sino la experiencia de una guerra que les dejó mudo el corazón. La guerra enseña a dejar de ser hombres. A esa labor se sumaron los medios de comunicación encargados de dar voz a esa experiencia, incluso antes de que ellos hubieran perdido la voz y, después, la transmutación

de esas vivencias en literatura. Desde entonces, aun estando dentro del gran silencio, la verborrea es incontenible y el rumor de eso que ahora es el mundo –ese juego discursivo interminable que lo construye y reconstruye– se siente por doquier. Todo obra para que el hombre no sienta su silencio. El hombre debe vivir en una burbuja sonora tan densa que no permita los resquicios de un silencio que explicite que la articulación de la palabra es un imposible. Es preciso hablar sin descanso para no dejar entrar ese silencio. El silencio es un estado de gestación y destrucción, un juego con las posibilidades de lo decible. Ese juego se ha ido clausurando, lentamente, desde ese día en que tantos hombres volvieron sin la posibilidad de articular su experiencia. Esos hombres supieron antes que nadie que el espacio acústico de la guerra y de los medios deja sin palabras. Ambos siguen ahondando en el gran silencio. Pero tal vez ha llegado el momento en el que ya no se siente ese silencio, pues la esencia de la vida interior y la social van convergiendo. La exigencia de la efectividad así lo exige.

El espacio acústico de los medios es, predominantemente, el de la información. Esa información, sonora, visual, o incluso táctil, es sólo aquella que sirve como objeto de intercambio. Si esto es así, la esencia de la vida interior del hombre y de su vida social se reduce a lo que puede ser intercambiado en términos de información.

En ese espacio, como ocurría con el espacio de la naturaleza que Nietzsche dibujaba, se enseña al hombre a dejar de ser hombre, aunque de un modo dispar. En ese espacio se aprende la adecuación a los medios con el objeto de conseguir la vida efectiva. Con esa adjetivación del término vida, Wiener descubrió otro espejo en el que contemplarse. Ante él se someterá a consideración la vida llamada real y verdadera frente a una que sería calificada de quimérica o ilusoria: en ese espejo se reflejará el vocabulario militar o policial que enuncia los efectivos disponibles, y también la economía. Vida efectiva, efectividad...

Dentro del gran silencio, los efectivos de la guerra se multiplican. Se calcula que en la Guerra del Golfo (1990-1991) participó un ejército de 959 600 hombres y mujeres. En esa guerra, los Estados Unidos utilizaron por vez primera la televisión por satélite.

Los informes realizados por los mandos del general Schwarzkopf, al mando de las tropas de la Coalición en la operación «Tormenta del Desierto» en esta guerra, constituyeron la única fuente oficial de información, también de propaganda. Estos informes podían llegar a todos acompañados con las imágenes de la CNN, que mostraban el cielo de Irak iluminado por los misiles. No había víctimas, ni sangre, ni cuerpos fragmentados. Todo eso se dejaba en tierra: en los hospitales, en las calles, en los cementerios. Paralelamente, la investigación sobre prótesis experimentó un auge y las ventas aumentaron. Años después, con motivo de otra guerra, la televisión mostraba la imagen del sargento Michael McNaughton con una prótesis de última generación para suplir su pierna amputada, corriendo por los jardines de la Casa Blanca junto con el presidente G. W. Bush hijo.

En 1991, el general Schwarzkopf fue recibido en el parque de Disney World (Orlando, Florida) para celebrar el fin de la guerra. En palabras de Jean Baudrillard, una digna conclusión de esta guerra virtual.[15]

Podemos imaginar al general y a los altos mandos realizando en sus botes el circuito de «It's a Small World», situado en el área temática de Fantasyland y entonando felices la canción que lleva el mismo título. «It's a Small World» es una atracción que Disney realizó para el Pabellón de Pepsi en la Exposición Internacional de 1964-65. El tema de la Exposición era «Paz mediante el entendimiento» [«Peace through understanding»] y la exposición era presidida por una gran unisfera metálica. Disney diseña un recorrido en bote a través del mundo, representado por unas 300 muñecas que, ataviadas con distintos trajes, aunque parecen tener los mismos rostros, cantan esta canción compuesta por los hermanos Sherman. Se trata de una sencilla melodía, en do mayor, sin modulaciones ni alteraciones de tiempo y con una armonía basada en la relación tónica-dominante.[16] *Se podría pensar que esta relación jerárquica es la misma que se expone haciendo cantar a las muñecas vestidas diferentemente pero con la misma sonrisa. Todas entonan la tonalidad de la cultura europea occidental, pasada por el tamiz norteamericano, reproduciendo algo más que una imposición*

sonora, pues es económica, política y cultural. Es un pequeño mundo porque la unisfera sonora así lo enuncia y todos acaban amoldándose a ella, aunque la canción se entone en distintos idiomas. La armonía universal que enuncia la canción se repite tanto que, a fuerza de ser repetida, puede ser sentida como veraz. La armonía universal de It's a Small World *trae los ecos del movimiento coral de la* Novena *de Beethoven. Todo se confunde: como las imágenes virtuales de la Guerra del Golfo y la percepción de los pilotos que comparaban los bombardeos con un árbol de navidad. Es un pequeño mundo y nuestra canción —nuestro orden— es la que debe ser entonada, no hay otra armonía posible.*

Para que esto se haga explícito la melodía se repite unas cuarenta veces a la hora. El oído entra en bucle en esa repetición que se acompaña con la visión de las muñecas que son, a la vez, distintas y las mismas. La repetición incesante durante todo el recorrido la convierte en un gran éxito, se mete en la cabeza y uno canta aun sin desearlo. It's a Small World *sería, en este sentido, un exponente de la mercancía musical, valores de cambio del deseo del capital enmascarado en el denominado mundo de la imaginación.*[3] *El mensaje entra con el estribillo de la canción: es un mundo pequeño. Estamos bajo el mismo sol, la misma luna y, podríamos añadir, el mismo sistema financiero... y lo que cantamos al salir del recorrido es la canción que afirma ese estado.* It's a Small World *se convierte, a su vez, como explica Peter Szendy respecto a los grandes éxitos, en un himno íntimo, en un inthimno.*[4]

Una cierta homología entre el mercado y la psique, ¿es esto lo que explicita el recorrido de It's a Small World*? Todos en un mismo mundo, en una unisfera cantando la misma canción: la canción que hay que aprender. Lo más íntimo de cada uno se hace reemplazable con la magia de la canción, porque lo más íntimo es, como Szendy enseña, un himno, un canto coral. Antes lo ensayaron durante el Tercer Reich, después Wiener lo explicitó en términos de intercambio de información. En esa unisfera que la canción engendra se siente la continuidad entre la guerra, el trabajo y la diversión. Es un pequeño mundo en un parque temático. Es un pequeño mundo observando las bombas que caen en una pantalla. Es un pequeño mundo si así*

lo escuchamos y lo cantamos. Es el pequeño mundo que se introduce por todos los poros que el silencio de los hombres ha dejado abiertos.

Este pequeño mundo es el que corresponde al último hombre que Nietzsche dibuja: al hombre que todo lo empequeñece.

> *La tierra se ha empequeñecido, y sobre ella da brincos el último hombre, el que todo lo empequeñece. Se trabaja aun, porque el trabajo es una distraccion: mas hay que procurar que tal distraccion no haga daño. ¿Quien quiere aun gobernar? ¿Quien aun obedecer? Tambien esas dos cosas resultan demasiado molestas. ¡No haya pastores ni rebaños! Todos quieren lo mismo, todos son iguales: y quien no se conforme, al manicomio. Todavia disputan, pero para reconciliarse pronto: lo contrario estropea la digestión. Se tienen pequeños placeres para el dia y para la noche; pero hay que respetar siempre la salud. «Hemos descubierto la felicidad», repiten los últimos hombres, entre gesticulaciones y guiños.*[49]

Los últimos hombres que Nietzsche presenta repiten su consigna como las muñecas de ese parque temático. Todo el carácter perspectivista de la existencia es neutralizado en las innumerables repeticiones que, una y otra vez, enuncian sus consignas. En esa repeticion, queda encerrada la locura interpretativa del hombre.

It's a Small World *es la protesis perfecta para acallar el gran silencio de los hombres.*

La Novena, Mickey Mouse, Barbie o Disney World, son algunas de las protesis del hombre que perdio su voz en la Gran Guerra. Protesis o sueños colectivos que evocan ese otro sueño de Cronos en la isla misteriosa del Hiperboreo. El sueño es la atadura inventada para retener al dios. Cronos, el rey de la Edad de Oro, reina en esa isla. A ella llegan las olas del mar que, en esos dias de tormenta, dibujan las imágenes fugitivas que adopta Proteo.

El mar es una lágrima de Cronos, afirmaban los pitagóricos, y con ello querian indicar –segun Plutarco– que es impuro y ajeno al resto de la naturaleza. Proteo juega con ese mar y adopta sin cesar formas cambiantes para evitar ser atrapado y verse obligado a profetizar. El dios prefiere guardar silencio en el estruendo del mar.

Mientras, Cronos sigue atado a su sueño y Plutarco narra que los habitantes del Norte sólo pueden entrar en contacto con él mientras sueñan.

El arte, la guerra, el trabajo y la diversión forman parte de ese sueño y también de ese mar.

It's a small world...

NOTAS

1. «Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale».
2. Se recuerda al respecto la obra de Angelo Mosso, *La fatica* (1893), donde el cuerpo aparece como una máquina imperfecta y la educación física como un mecanismo adecuado para la regeneración de los cuerpos. A esta obra seguirán otras como la de Philippe Tissié, *La fatigue et l'entraînement physique* (1899), en la que se aboga por la educación física analítica para evitar la degeneración de la raza que es consecuencia de la fatiga. Para Tissié, la educación física es un mecanismo para disciplinar a los delincuentes y a todos aquellos que durante la Gran Guerra eran niños y no pudieron contar con la autoridad del padre. El objetivo es que estos hombres se conviertan en buenos motores humanos que permitan alcanzar la regeneración de la raza. Cfr. Saint-Martin, J., «Philippe Tissié ou l'éducation physique au secours de la dégénérescence de la jeunesse française (1888-1935)», *Revue d'histoire de l'enfance «irrégulière»*, n.º 8, 2006 (5 abril 2012). URL: http://rhei.revues.org/374 (18/07/2012).
3. Davis, L. J., «Stumped by genes: Lingua Gataca, DNA, and Prosthesis», en *The Prosthetic Impulse*, Smith M. y Morra J. (eds.), Massachusetts, The MIT Press, 2006, p. 96.
4. McLuhan, M., «Playboy Interview: Marshall McLuhan», p. 158, citado en Dery, M., *Velocidad de escape*, Madrid, Siruela, 1998, p. 54. Trad. Ramón Montoya Vozmediano.
5. Un ejemplo en nuestra sociedad lo constituye lo que Petr Skrabanek denomina *healthism*, designando con este neologismo la política de salud pública fundada en lo que él denomina medicina anticipatoria, que halla su fundamento en la exigencia de llevar un estilo de vida saludable. A esta exigencia se avendría la institución médica, pero también el resto de instancias, como la educación, o los medios de comunicación, para promover la responsabilidad de cada uno a la hora de plantear una esperanza de vida que aleje la enfermedad. Ciertamente, como Skrabanek lo recuerda, esta prescripción se puede emparentar con el eslogan del partido de los trabajadores durante el nacionalsocialismo alemán que reza: «Gesundheit ist Pflicht» [La salud es un deber]. Cfr. Skrabanek, P., *The Death of Coercive Healthism*, Londres, Social Affaire Unit, 1994, p. 152.
6. Aunque para algunos como James Hugues, del Instituto para la Ética y Tecnología Emergentes en Hartford (EE. UU.), la evolución biológica toca a su fin. En consecuencia, lo que ocurra con las siguientes generaciones dependerá más de sus condiciones de vida que no de sus características

biológicas. Cfr. Salomone, M., «Homo Bionicus, la próxima evolución», en *El País Semanal*, domingo 17 de febrero de 2008, p. 39.

7. Citado por Paula Sibilia en *El hombre postorgánico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2005, pp. 184-185.
8. Cfr. Feo, K., «Invisibility: Memory, Mask and Masculinities in the Great War», in *Journal of Design History*, vol. 20, n.º 1, pp. 17-18; Serlin, D., «Disability, Masculinity, and the Prosthetics of War, 1945 to 2005», en *The Prosthetic Impulse*, óp. cit., p. 166.
9. Serlin, D., óp. cit., p. 155.
10. Tungate, M., *El universo publicitario. Una historia global de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 49. Trad. de Mariano Peyrou.
11. Hermann Muthesius, fundador en 1907 de la Deutscher Werkbund –asociación de arquitectos, artistas e industriales–, expone en 1914: «(la) [...] arquitectura y la esfera entera de la actividad de la Werkbund tienden a la estandarización. Sólo gracias a la estandarización podremos recobrar la importancia universal que ellas poseían en la era de la civilización armoniosa». («[...] architecture and the entire sphere of activity of the Werkbund tend towards standardization. It is only by standardization that they can recover that universal importance which they possessed in ages of harmonious civilization»). Cit. en Rabinbach, G. A., «The Aesthetics of Production in the Third Reich», *Journal of Contemporary History*, 11 (1976), p. 56.
12. Descartes, R., *El tratado del hombre*, Madrid, Alianza, 1990. Artículo 16, pp. 35-36. Edición y traducción de G. Quintas.
13. Cfr. La Mettrie, J. O., *L'homme machine*, ed. de A. Vartanian, Princeton, 1960, p. 197.
14. Wiener, N., *Cibernética y sociedad*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1969, pp. 17-18. Trad. de Jose Novo Cerro. En 1834, el matemático y físico francés André-Marie Ampère usó el término cibernética para referirse al estudio de los medios de gobierno.
15. Ibid., p. 123.
16. En 1927, el norteamericano Harold D. Lasswell escribe en *Propaganda Technique in the World War*: «Durante la guerra hubo que reconocer que la movilización de hombres y recursos no era suficiente; tenía que producirse una movilización de la opinión. El poder sobre la opinión, como sobre la vida y los bienes, ha pasado a manos oficiales porque el peligro de licencia era mayor que el del abuso». Cit. en Mattelart, A., *Un mundo vigilado*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 50. Trad. de Gilles Multigner.
17. Wiener N., *Dios y Golem*, s.a., Mexico, ed. Siglo xxi, 1988, p. 58.
18. En *ire Transactions on Human Factors in Electronics* 1 (1960), vol. hfe-1, pp. 4-11.
19. Brooks, R., *Flesh and Machines: How Robots Will Change Us*, Nueva York, Pantheon, 2002. En 1977, Ihab Hassan advertía de la posibilidad de que la forma humana, así como sus deseos y representaciones externas, cambiaran radicalmente debido al fin del humanismo. Los post y transhumanismos se estaban preparando. Cfr. Hassan, I., «Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?», en Benamou, M. y Caramella, Ch. (eds.),

Performance in Postmodern Culture. Milwaukee, Centre for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin–Milwaukee, 1983, pp. 201–217.

20. Boccioni, U., *Estetica y arte futuristas*, óp. cit., p. 170.
21. Smith, M., «The Vulnerable Articulate: James Gillingham, Aimee Mullins and Matthew Barney», en *The Prosthetic Impulse*, óp. cit., pp. 46 y 58.
22. Mullins, A., en Goldwasser, A., «Wonder Woman», *I.D.: The International Design Magazine*, mayo de 1998, p. 51. («The offers I got after speaking [...]were from animatronics designers and aerospace engineers who are building lightweight but strong materials, and artisans—like the guy who works for Disney and creates the skin for the dinosaurs—so that it doesn't rip when their neck move [...]. These ideas need to be applied to prosthetics [...] With all this new technology, why can't you design a leg that looks—and acts—like a leg? I want to be at the forefront of these possibilities. The guy designing the next generation of theme parks. The engineers. The glass–blower. I want everyone to come to me with their ideas»).
23. Ibid., p. 49. («These are sort of my fantasy legs. With a simple amputee, it's easier to get an artificial leg to look like the sound leg. But when you're making two legs, it's twice as much work. But there's twice as much freedom, because there's also no reason why you can't make them absolutely identical and ideal. Aimee offered me an opportunity to produce the perfect female leg»).
24. Para las cuestiones legales que esto implica en el ámbito médico, ver Mackenzie, R., «Somatechnics of Medico–Legal Taxonomies: Elective Amputation and Transableism», en *Medical Law Review*, 16, 2008, pp. 390–412.
25. «Aimee Mullins: It's not fair having 12 pairs of legs» (2009), www.ted.com/.../aimee_mullins_prosthetic_ae (23/03/2010).
26. Cfr. Freud, S., «Lo siniestro», en *Obras Completas*, vol. III, op. cit., pp. 2488–2493.
27. Hasta 1820 las muñecas eran adultas. Los bebés vieron su entrada en esos años al tiempo que, como señala Lord, se producía un cambio en la ropa para niños que, por primera vez, pasaban a contar con una gama para ellos. La noción de infancia se habría inventado en el siglo XVII como respuesta a las condiciones que la revolución industrial impuso a los niños. Cfr. Lord, M.G., *Forever Barbie*, Nueva York, Walker & Company, 2004 (1994), pp. 16–17. Habría que añadir en la misma época el incipiente control sobre la educación de los niños.
28. A España no llegó hasta el año 1979.
29. Citado en Lord, M. G., op. cit., p. 41. («The child exerts a certain amount of pressure, the effectiveness of which depends on his [or her] ability to argue sensibly with an adult. [...] The toy advertiser can help the child by providing him [or her] with arguments which will satisfy mother»).
30. Según investigadores del Hospital Central Universitario de Helsinki, cuando se introduce Barbie, las tallas de los maniquís empiezan a tener una apariencia más delgada, del 10 de masa corporal. En los años 20 eran más gruesas. Cfr. Lord, óp. cit., p. 226. Para Kim Toffoletti, Barbie es precursora de lo posthumano al contener la potencialidad de una identidad mutable e indefinida, en *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism,*

Popular Culture and the Posthuman Body, Londres - Nueva York, I. B. Tauris, 2007, p. 59.

31. DeWein, S., y Asbabraner, J., *The Collector's Encyclopedia of Barbie Dolls and Accessories*, Paducah, KY., Collector Books, 1984, pp. 264-274.
32. Cfr. Pearson, M. y Mullins, P., «Domesticating Barbie: An Archaeology of Barbie Material Culture and Domestic Ideology», en *International Journal of Historical Archaeology*, vol. 3, n.º 4, 1999, p. 233.
33. Rand, E., *Barbie's Queer Accessories*, Durham-Londres, Duke University Press, 1995.
34. Ann du Cille explica en su estudio de 1995 sobre la mercantilización de la diferencia racial que las Barbies multiculturales tienen de hecho la misma forma, pero con pequeñas variaciones de color. En «Dyes and Dolls: Multicultural Barbie and the Merchandizing of Difference», en Munns, J., Rajan, G. y Bromley, R., (eds.), *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*, Londres y Nueva York, Longman, 1995, p. 556
35. Cfr. Lord, M.G., op. cit., pp. 127 y 244.
36. Como si de una ironía se tratara, descubrimos que Jane Bahor, del Centro Medico de la Universidad de Duke, utiliza las rodillas de la muñeca Barbie para hacer nudillos en los dedos artificiales de sus pacientes. http://www.sciencenetlinks.net/sci_update.php?DocID=5 (07/04/2013).
37. Lord, M. G., op. cit., pp. 12 y 189. Se refiere al lenguaje utilizado por las chicas que en la década de los ochenta viven en Los Angeles, en las ciudades dormitorio del valle de San Fernando. Para Barthes, cfr. *El grano de la voz*, s. XXI, 1983, p. 191. Trad. de Nora Pasternac.
38. Cordes, H., «What a Doll! Barbie: Materialistic Bimbo or Feminist Trailblazer?», *Utne Reader*, marzo - abril 1992, pp. 46-50. Otras la consideran un modelo por aparecer trabajando -particularmente en la década de los ochenta- y no depender de ningún hombre.
39. Cfr. la página de la BLO: snuggle.net/barbie.php (23/09/2011).
40. Day, Th., *Un siglo de musica grabada*, Madrid, Alianza Musica, 2000, p. 21. Trad. de Mª Jesus Mateo.
41. Preguntado por su obra *El Tribuno*, pieza radiofónica para orador político, sonidos de marchas y altavoces (1978-1979), Kagel expone: «Por ejemplo, *El tribuno* trata la excitación oral que exacerba el extasis político. Alguien que ensaya un discurso que pronto pronunciará en público y se acompaña a sí mismo con aplausos y música marcial. Vale decir que ese autofestejo no fue idea mia, sino de Goebbels, el diablo en persona, que en las grandes manifestaciones políticas de Berlín y Nurenberg hacia uso del aplauso. ¡Puro Pavlov acustico!», en Kagel, M., «El sonido y sus consecuencias. Dialogo con Matthias Kassel», *Palimpsestos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 230. Selección y ed. Carla Imbrogno. Trad. de Carla Imbrogno, Florencia Martin y Pablo Gianera.
42. El vocoder (Voice Operated recorder) es un compresor- descompresor de voz inventado por Homer W. Dudley, de los Laboratorios Bell en los años treinta. Con él se quería aumentar el número de conversaciones en las líneas telefónicas. Los filtros pueden modificar la voz y transformar una voz masculina en femenina, o convertirla en meros susurros. Durante la

Segunda Guerra Mundial, y una vez mejorado, se usó como encriptador de comunicaciones secretas del ejército aliado. El primer sintetizador de voz fue el voder (Voice Operating DEmonstrator), inventado a partir del vocoder y presentado en el pabellón Bell Telephone de la Feria de Nueva York de 1939. Desde su inicio, Dudley estaba convencido de las posibilidades artísticas de estos instrumentos. Así, en 1948 y tras realizar una demostración en la Universidad de Bonn se entrevista con Werner Meyer-Eppler, director del Institut fur Kommunikationsforschung und Phonetik de esta Universidad. Meyer continuará con estas demostraciones en Alemania y en 1951 coincide con Herbert Eimert, quien el mismo año funda el Studio fur Elektronische Musik de Colonia. A partir de las investigaciones de Dudley, Robert Moog y Wendy Carlos crean el vocoder que se usara para la película *La naranja mecánica*.

43. Cit. en Bussy, P., *Kraftwerk: Man Machine and Music*, Londres, SAF Publishing, 2005 (1993), p. 103.

44. «The image of the robot is very important to us, it's very stimulating to people's imaginations. We always found that many people are robots without knowing it. The interpreters of classical music, Horowitz for example, they are like robots, making a reproduction of the music which is always the same. It's automatic, and they do it as if it were natural, which is not true. So, we have opened the curtains and said: "Look, everyone can be robotic, controlled". In Paris, the people go in the Metro, they move, they go to their offices, 8 a.m. in the morning – it's like remote control. It's strange... In fact, we have exposed the mechanical and robotic attitude of our civilization». Cit. en Bussy, P., op. cit., p. 161. Para la referencia al trance y al alma de las máquinas, pp. 104-105.

45. Baudrillard, J., «Disneyworld Company», en *Liberation*, lunes 4 de marzo de 1996, p. 7. REBONDS.

46. Para ampliar esta cuestión ver Laudan Nooshin, «Circumnavigation with a Difference? Music, Representation and the Disney Experience: "It's a Small, Small World"», en *Ethnomusicology Forum*, vol. 13, n.º 2 (Nov., 2004), pp. 236-251, publicado por Taylor & Francis, Ltd. para el British Forum for Ethnomusicology.

47. En 1960, Ernest Dichter publica *The Strategy of Desire* donde puede leerse en su Introducción: «Si todo en este mundo está en flujo, tenemos que persuadir más, antes que menos; tenemos que persuadir a la humanidad para que empuje la gran pelota activamente subiendo la montaña de la historia humana» («If everything in this world is in flux, we must persuade more, rather than less; we must persuade mankind to push the big ball actively up the hill of human history».), en op. cit., New Brunswick, Nueva Jersey, Transaction Publishers, 2004, p. 17.

48. «Los grandes éxitos, en definitiva, se nos presentan como los vehículos himnicos de una intimidad inconfesable y singular, siendo a la vez mercancías musicales perfectamente comunes, absolutamente equivalentes e indiferentes. Frente a esta paradoja de los grandes éxitos que insiste o resiste sin cesar cada vez que creemos atraparla, lo que quizá deberíamos intentar repensar, otra vez y nuevamente, sería una cierta homología entre

el mercado y la psique, de la cual se nutren los grandes éxitos. O que contribuyen, quizá, a producir, a construir». En Szendy, P., *Grandes exitos, la filosofía en el jukebox*, Pontevedra, Ellago Ensayo, 2009, p. 81. Trad. de Carmen Pardo y Miguel Morey.

49. Nietzsche, F., *Also sprach Zarathustra, I IV*, Zarathustra's Vorrede, KSA 4, óp. cit. Existe traducción al español de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

Flotamos en el mar de las lágrimas de Cronos

Affron, M. y Antliff, M. ed., *Fascist Visions. Art and Ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton Unviersity Press, 1997.

Apollinaire, G., *Calligrames*, Berkeley, University of California, 1980.

Audoin-Rouzeau, St. y Becker, A., *14 18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard, 2000.

Benjamin, W., *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000.

«La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1987.

Boccioni, U., *Estetica y arte futuristas*, Barcelona, Acantilado, 2004.

Bolloch, J., *Photographies de guerre, Photographies de guerre. De la guerre de Crimée à la Première Guerre Mondiale*, Milán, 5 Continents Edition, col. La Photographie au Musée d'Orsay, Paris, Musée d'Orsay, 2004.

Bourke, J., *An Intimate History of Killing*, Londres, Granta Books, 2000.

Bury, J., *La idea de progreso*, Madrid, Alianza ed., 2009 (1971).

Goberna Falque, J. R., *Civilización. Historia de una idea*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

Céline, L-F., *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952 (1932).

Dagen, Ph., *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grand Guerre*, Paris, Fayard, 1996.

Freud, S., *Essais de psychanalyse*, París, Payot, 1981 (1915)
Obras Completas, tomo III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981 (1932).
Fusell, P., *La Gran Guerra y la memoria moderna*, Madrid, Turner, 2005.
Graves, R., *Adiós a todo esto*, Barcelona, El Aleph, 2002 (1929).
Hugues, R., *Goya*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
Jünger, E., *Sobre el dolor*, Barcelona, Tusquets, 1995.
El trabajador, Barcelona, Tusquets, 1990 (1932).
Kant, I., *Crítica del Juicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
Kovacsics, A., *Guerra y lenguaje*, Barcelona, Acantilado, 2007.
Léger, F., «Une correspondance de guerre», Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París, 1990.
Lepeniens, W., *La seducción de la cultura en la historia alemana*, Madrid, Akal, 2008 (2006).
Méndez Baiges, M., *Camuflaje*, Madrid, Siruela, 2007.
Morey, M., *Deseo de ser piel roja*, Barcelona, Anagrama, 1994.
«Fragmentos para una geografía del infierno», *Versión n.º 9*, Comunicación e Interacción: Políticas del espacio, México, 1999.
Newhall, B., *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
Nietzsche, F., *Samtliche Werke. KSA*, Berlín/Nueva York, Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988.
Prochasson, Ch. y Rasmussen, A., *Au nom de la patrie, les intellectuels et la Première Guerre Mondiale (1910 1919)*, París, La Découverte, 1996.
Russolo, L., *El arte de los ruidos*, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 1998 (1916).
Sardo, D., (ed.), *La exposición invisible*, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo/Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2006.
Serra, M., *Marinetti et la revolution futuriste*, Paris, L'Herne, 2008.
Sloterdijk, P., *Temblores del aire. En las fuentes del terror*, Valencia, Pre-Textos, 2003.

Sontag S., *Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Contemporánea, 2007 (1972).
Ante el dolor de los demás, Madrid, Suma de Letras, 2004.
Traverso, E., *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder, 2001.
La violencia nazi. Una genealogía europea, Buenos Aires, FCE, 2003.
Tungate, M., *El universo publicitario. Una historia global de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
Valéry, P., *Œuvres I*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, París, 1958.
Virilio, P., «El cine de Fern Adra», Barcelona, *Archipiélago*, n.º 22, 1995.
aa.vv., (ed. de Nicolás Sánchez Durá), *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universitat de Valencia, 2000.
aa.vv., *La Grand Guerre vue par les artistes et les écrivains (1914-1918)*, París, Librio (n.º 758) en co-ed. con «Arxives Le Monde2», 2006.

WEBGRAFÍA

The Committee on Public Information,
http://www.firstworldwar.com
La couleur des larmes: les peintres devant la première guerre mondiale, Unesco, 1998,
http://www.art-wwl.com/fr/visite.html 1918-1998
Royal Engineers Museum,
http://www.remuseum.org.uk/rem_his_special.htm

LAS CAMAS DE LA MUERTE

Adorno, Th. W., *Beethoven. Filosofía de la Música*, Madrid, Akal, 2003.
Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.

Ensayos sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis y antisemitismo, Barcelona, ed. Voces y Culturas, 2003.

Adorno Th. W., y Horckheimer M., *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974 (1944). Existe traducción de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2007.

Améry, J., *Par-delà le crime et le châtiment. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995. Existe traducción de Marisa Siguan Boehmer y Eduardo Aznar Anglés, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Applegate, C., «How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century», *19th-Century Music* 21, 1988.

Ayçoberry, P., *La société allemande sous le III Reich*, Paris, Seuil, 1998.

Barron, S. (ed.), *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1991.

Beethoven, *Briefwechsel: Gesamtausgabe*, Munich, G. Henle, 1996-2001, vol. II, 274, carta n.º 585.

Bonds, M. E., *Music as Thought*, Princeton, Princeton University Press, 2006.

Brecht, B., *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1984.

Buch, E., *La Neuvième de Beethoven*, Paris, Gallimard, 1999.

Carpentier, A., *Los pasos perdidos*, Buenos Aires, Losada, 2004 (2.ª ed.).

Comeron, O., *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*, Madrid, Trama, 2007.

Cook, N., *Beethoven, Symphony n.º 9*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (1993).

Du Closel, A., *Les voix étouffées du III Reich*, Paris, Actes Sud, 2005.

Einstein, A., *La musique romantique*, Paris, Gallimard, 1994 (1959).

Feneyrou, L. (ed.), *Résistances et utopies sonores*, Paris, Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2005.

FURTWÄNGLER, W., *Conversaciones sobre musica*, Barcelona, Acantilado, 2011.

GUYOT, A. y RESTELLINI, P., *L'art nazi*, Bélgica, ed. Complexes, 1996.

HOFFMANN, E. T. A., Ecrits sur la musique, Lausanne, L'Âge d'homme, 1985.

KAGEL, M., *Tam-Tam. Monologues et dialogues*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

KENDALL, R., «Music for the Armed Services», *The Musical Quarterly*, vol. 31, n.º 2, 1945.

KERTÉSZ, I., *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*, Barcelona, Herder, 2002.

KLEMPERER, V., *LTI, la langue du III Reich*, París, Albin Michel, 1996 (1975). Existe traducción al español de Adan Kovacsics, Barcelona, Minúscula, 2001.

LAKS, S., *Mélodies d'Auschwitz*, Paris, Cerf, 2004.

LANGBEIN, H., *Hommes et femmes à Auschwitz*, Paris, Fayard, 1975.

LEVI, P., *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik, 1995.

MCLUHAN, M., *Understanding Media*, New Cork, McGraw-Hill Book Company, 1964.

MERLIN, CH., «Richard Wagner et le concept de Gesamtkunstwerk», en *Ateliers* n.º 20, Le Mélange des arts, Lille, Cahiers de la Maison de la Recherche, Université Charles-de-Gaulle, 1999.

MICHAUD, E., *Un art de l'eternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996.

MOSSE, G. L., *La cultura nazi. La vida intelectual, cultural y social en el Tercer Reich*, Barcelona, Grijalbo, 1973.

NANCY, J-L., (ed.), *L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, 2001.

PAPPALETTERA, V., *Los s.s. tienen la palabra*, Barcelona, Laia, 1972, (1969).

PELLEGRINI, A., «Musik der Jazz-Zeit», *Bayreuth Blatter*, 1927.

QUIGNARD, P., *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996. Existe traducción al español de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2015.

Rabinbach, A., «The Aesthetics of Production in the Third Reich», *Journal of Contemporary History*, 11 (1976).
Reichel, P., *La Fascination du nazisme*, Paris, Odile Jacob, 1997.
Richard L., *Le nazisme et la culture*, París, Editions Complexe, 2006 (1988).
Rousset, D., *Les jours de notre mort II*, Paris, Hachette, 1993.
Schjeldahl, P., «The Hitler Show: The Jewish Museum Revisits the Nazis», *New Yorker*, 1 de abril de 2002.
Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Akal, 2005. Traducción de Joaquín Chamorro, Rafael José Díaz y Montserrat Armas.
Schrade, L., *Beethoven in France. History of an Idea*, New Haven, Yale University Press, 1942.
Spotts, F., *Hitler and the Power of Aesthetics*, Woodstock y Nueva York, The Overlook Press, 2009 (2002).
Bayreuth: una historia del Festival Wagner, New Haven y Londres, Yale University Press, 1994.
Wagner, R., *Novelas y Pensamientos*, Valencia, ed. Labor, s.d.
Gesammelte Schriften und Dichtungen, III, Berlín y Leipzig, 1914.
aa.vv., *La música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezin*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007.

WEBGRAFÍA

Ramos, F., *Música en el Lager: creación y aniquilamiento*, www.tallersonoro.com/espaciosonoro/06/Articulo1.htm

Soñando con Mickey Mouse

Anderson, A., «"Doing As We Like": Grant Allen, Harry Quilter and Aesthetic Dogma», *Journal of Design History*, vol. 18, n.º 4, 2005.
Apollinaire, G., *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, Gallimard, 1993.
Baudelaire Ch., *Œuvres Complètes II*, Paris, Gallimard, 1976.

Baudrillard, J., *Cultura y Simulacro*. Barcelona, Kairós, 1978.
El complot del arte, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
Benjamin, W., *Œuvres Completes III*. París, Gallimard, 2002.
Black, E., *IBM and the Holocaust*, Crown Publishers, 2001 y Three Rivers Press, 2002.
Boccioni, U., *Estética y arte futuristas*, Barcelona, Acantilado, 2004.
Bonafoux, P., «Ceci est une star», *Télérama hors série*. Andy Warhol, 2009.
Bordas, J., «Los Cruceros de Disney saldrán de Barcelona a partir de mayo», *La Vanguardia*. Barcelona, martes, 27 de febrero de 2007.
Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1992.
Los pasos perdidos, Madrid. Alianza, 1972 (1969).
Cabanne, P., *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.
Cage J., *A year from. Monday*, Londres, Marion Boyars, 1985 (1968).
Da Vinci, L., *Tratado de pintura*. Madrid, Akal, 1995.
Aforismos, Madrid, Espasa Calpe, 1965.
De Diego, E., *Tristísimo Warhol*. Madrid, Siruela, 1999.
Deleuze, G., *Empirisme et Subjectivité*. París, Presses Universitaires de France, 1973 (1953).
Dorfles, G., *El devenir de las artes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
Duchamp, M., *Duchamp du signe*, París, Flammarion, 1994 (1975).
«Mesa redonda de la Costa Oeste sobre Arte Moderno, San Francisco, 1949», acto. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporaneo*, La Laguna, Aula Cultural de Pensamiento Artístico, 2001.
De Duve, Th., *Au nom de l'art*. París, Minuit, 1989.
Eisenstein, S., *Walt Disney*, Estrasburgo, Circé, 1991.
Gomez de la Serna, R., *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.
Marchan Fiz, S., *Las vanguardias históricas y sus sombras*, en col. Summa Artis xxxix, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
Masotta, O., *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 1982.

Menke, C., *La soberanía del arte*, Madrid, Visor, 1997.
Michaud, Y., *Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthetique*, París, Stock, 2003.
Mollier, J-Y., Sirinelli J-F. y Vallotton F. (ed.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, París, Presses Universitaires de France, 2006.
Moore Ch., «You Have to Pay for the Public Life», *Perspecta 9/10*, 1965.
Patouche, M., *Marcel Duchamp*, Marsella, Manœuvres éd., 1992.
Paz, O., *Los signos de rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1971.
Perry R., *Elecciones por ordenador*, Madrid, Tecnos, 1986.
Sasson, D., *Mona Lisa. Historia de la pintura más famosa del mundo*, Barcelona, Ares y Mares, 2007.
Tackels, B., *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, París, L'Harmattan, 1999.
Virilio, P., *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.
Warhol, A., *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets, 2002 (1975).

WEBGRAFÍA

Neyens, J., *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, www.toutfait.cm/duchamp.jsp?postid=1440&keyword=
Shearer, R. R., «Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other "Not" Readymade Objects: A Possible Route of Influence From Art To Science», parte I y II, *Art and Acadame*, vol. 10, n.º 1-2, 1997-1998.
http://www.marcelduchamp.org/ImpossibleBed/PartI/
http://www.marcelduchamp.org/ImpossibleBed/PartII/

Nuestro nuevo infinito

Barthes, R., *El grano de la voz*, México, Siglo XXI, 1983.
Baudrillard, J., «Disneyworld Company», *Liberation*, 4 de marzo de 1996.

Benamon, M.; Caramella, Ch. (eds.), *Performance in Postmodern Culture*. Milwaukee, Centre for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, 1983.

Brooks, R., *Flesh and Machines: How Robots Will Change Us*, Nueva York, Pantheon, 2002.

Bussy, P., *Kraftwerk: Man Machine and Music*, Londres, SAF Publishing, 2005 (1993).

Day, Th., *Un siglo de música grabada*. Madrid, Alianza Música, 2000.

De Wein, S. y Asbabraner, J., *The Collector's Encyclopedia of Barbie Dolls and Accessories*, Paducah, KY., Collector Books, 1984.

Dery, M., *Velocidad de escape*, Madrid, Siruela, 1998.

Descartes, R., *El tratado del hombre*, Madrid, Alianza, 1990.

Dichter, E., *The Strategy of Desire*, New Brunswick, Nueva Jersey, Transaction Publishers, 2004.

Feo, K., «Invisibility: Memory, Mask and Masculinities in the Great War», *Journal of Design History*, vol. 20, n.º 1.

Goldwasser, A., «Wonder Woman», *I.D.: The International Design Magazine*, 1998.

Kagel, M., *Palimpsestos*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011.

La Mettrie, J. O., *L'homme machine*, ed.de A. Vartanian, Princeton, 1960.

Nooshin, L., «Circumnavigation with a Difference? Music, Representation and the Disney Experience: "It's a Small, Small World"», *Ethnomusicology Forum*, vol. 13, n.º 2 (Nov., 2004).

Licklider, J. C. R., «Man-Computer Symbiosis», *IRE Transactions on Human Factors in Electronics* (1960), vol. HFE 1.

Lord, M. G., *Forever Barbie*, Nueva York, Walker & Company, 2004 (1994).

Mackenzie, R., «Somatechnics of Medico-Legal Taxonomies: Elective Amputation and Transableism», *Medical Law Review*, 16, 2008.

Mattelart, A., *Un mundo vigilado*, Barcelona, Paidós, 2009.

Munns, J., Rajan G. y Bromley R., (eds.), *A Cultural Studies Reader: History, Theory, Practice*, Londres y Nueva York, Longman, 1995.

Pearson, M. y Mullins P., «Domesticating Barbie: An Archaeology of Barbie Material Culture and Domestic Ideology», *International Journal of Historical Archaeology*, vol.3, n.º 4, 1999.

Rabinbach, G. A., «The Aesthetics of Production in the Third Reich», *Journal of Contemporary History*, 11 (1976).

Rand, E., *Barbie's Queer Accessories*, Durham- Londres, Duke University Press, 1995.

Salomone, M., «Homo Bionicus, la próxima evolución» *El País Semanal*, 17 de febrero de 2008.

Sibilia, P., *El hombre postorgánico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, 2005.

Skrabanek, P., *The Death of Coercive Healthism*, Londres, Social Affaire Unit, 1994.

Smith, M.; Morra, J., *The Prosthetic Impulse*, Massachusetts, The mit Press, 2006.

Szendy, P., *Grandes éxitos, la filosofía en el jukebox*, Pontevedra, Ellago Ensayo, 2009.

Toffoletti, K., *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*, Londres y Nueva York, i.b. Tauris, 2007.

Tungate, M., *El universo publicitario. Una historia global de la publicidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Wiener, N., *Cibernética y sociedad*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1969.

Dios y Golem, s.a., México, Siglo xxi, 1988.

WEBGRAFÍA

BIO: www.sniggle.net/barbie.php

Centro Médico de la Universidad de Duke, http://www.sciencenetlinks.net/sci_update.php?DocID=5

Mullins, A., It's not fair having 12 pairs of legs (2009), www.ted.com/.../aimee_mullins_prosthetic_ae

Saint-Martin, J., «Philippe Tissié ou l'éducation physique au secours de la dégénérescence de la jeunesse française (1888-1935)», *Revue d'histoire de l'enfance «irrégulière»*, n.º 8, 2006, (5 abril 2012). http://rhei.revues.org/374